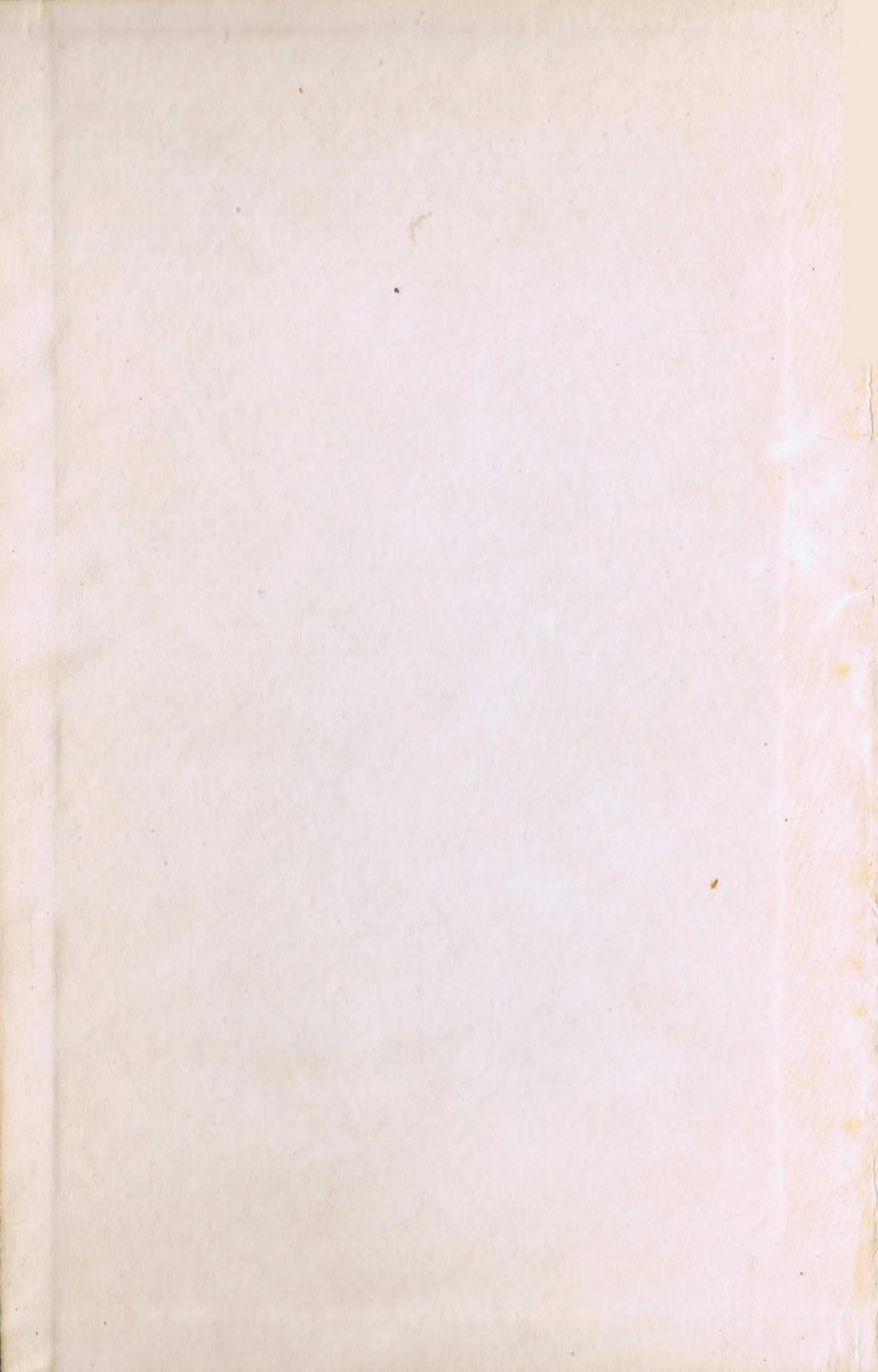


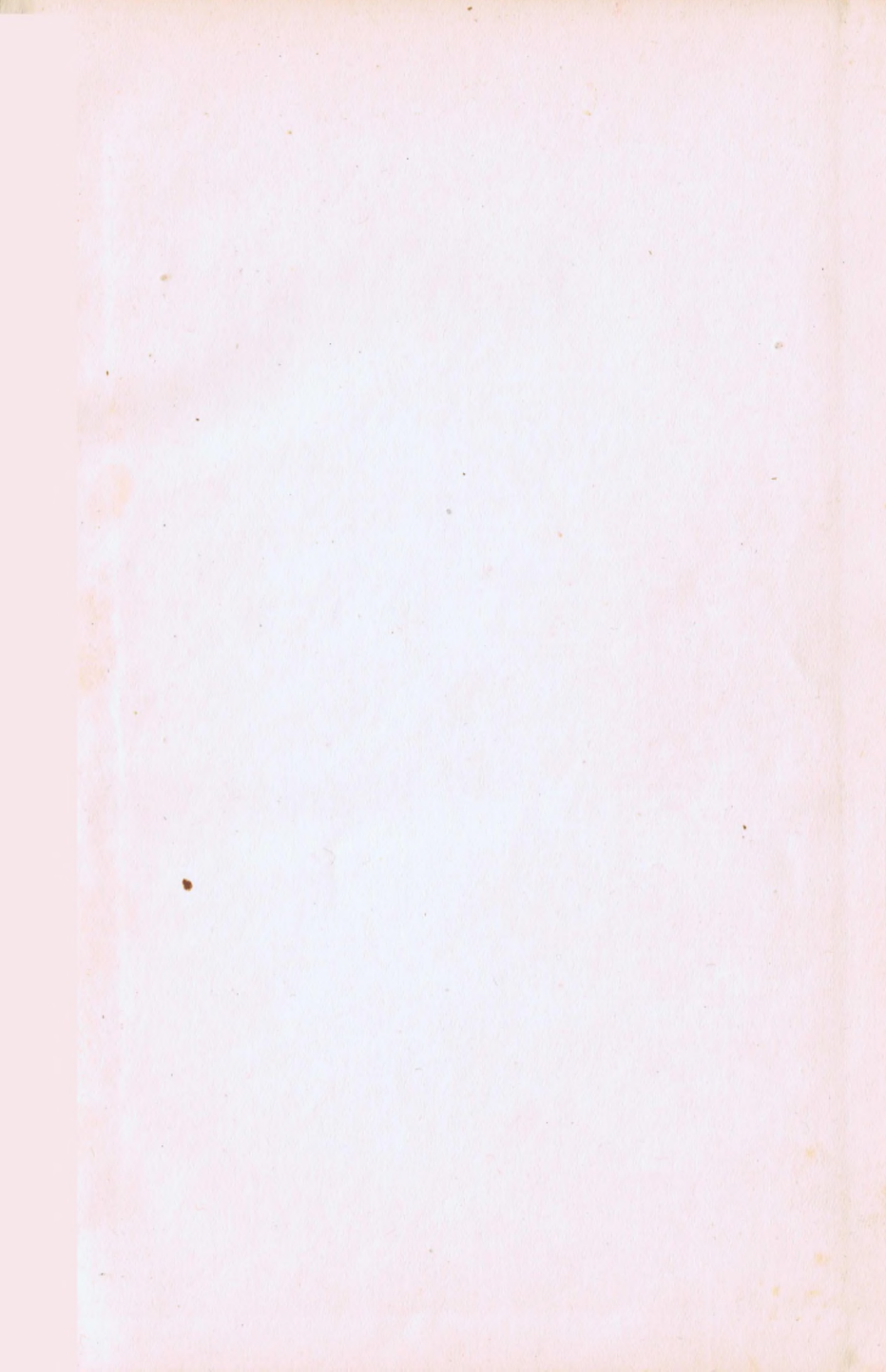
АКАДЕМИЯ НАУК СССР

С. Н. ДУРЫЛИН

ПУШКИН
НА
СЦЕНЕ

И







А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р

Научно-популярная серия

С. Н. ДУРЫЛИН

ПУШКИН
НА
СЦЕНЕ



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

Москва — 1951

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
Н. Л. БРОДСКИЙ



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
Москва 1977

В ДОРЕВОЛЮЦИОННОМ
ТЕАТРЕ



A. J. JOHNSON

LEAF

ДРАМАТИЗИРОВАННЫЙ ПУШКИН

1

У Пушкина не было еще ни одного законченного драматического произведения, когда на его долю уже выпал большой успех на театре.

16 декабря 1821 г., в Москве, в казенном театре на Моховой, в бенефис балерины Т. И. Глушковской, был представлен впервые «Руслан и Людмила, или низвержение Черномора, злого волшебника», большой героическо-волшебный пантомимный балет в пяти действиях, соч. А. П. Глушковского, музыка Ф. Шольца.

Дата представления этого балета — дата первого появления произведений Пушкина на театре. Поэма «Руслан и Людмила» была окончена 26 марта 1820 г., а в конце июля или в начале августа вышло ее первое издание. Пушкин в это время (с 6 мая) был в ссылке на юге России.

«Нельзя ни с чем сравнить восторга и негодования, возбужденных первою поэмою Пушкина,— пишет Белинский в одной из своих знаменитых статей о Пушкине.— Поборники нового увидели в ней колоссальное произведение и долго после того вели-

ДРАМАТИЗИРОВАННЫЙ ПУШКИН

1

У Пушкина не было еще ни одного законченного драматического произведения, когда на его долю уже выпал большой успех на театре.

16 декабря 1821 г., в Москве, в казенном театре на Моховой, в бенефис балерины Т. И. Глушковой, был представлен впервые «Руслан и Людмила, или низвержение Черномора, злого волшебника», большой героическо-волшебный пантомимный балет в пяти действиях, соч. А. П. Глушковского, музыка Ф. Шольца.

Дата представления этого балета — дата первого появления произведений Пушкина на театре. Поэма «Руслан и Людмила» была окончена 26 марта 1820 г., а в конце июля или в начале августа вышло ее первое издание. Пушкин в это время (с 6 мая) был в ссылке на юге России.

«Нельзя ни с чем сравнить восторга и негодования, возбужденных первою поэмою Пушкина,— пишет Белинский в одной из своих знаменитых статей о Пушкине.— Поборники нового увидели в ней колоссальное произведение и долго после того вели-

чали они Пушкина забавным титлом „певца Руслана и Людмилы“. Представители другой крайности, слепые поклонники старины, почтенные колпаки, были оскорблены в ярость появлением „Руслана и Людмилы“. Они увидели в ней все, чего в ней нет — чуть не безбожие»¹. Победа в журнальной битве осталась за сторонниками «Руслана». Жуковский подарил Пушкину свой портрет с надписью: «Победителю-ученику от побежденного учителя»; таким же «победителем» юноша-Пушкин явился и у читателей. Поэма изумила своей новизной, очаровала своей светлой веселостью, увлекла роскошью и яркостью поэтических образов и картин. Она навсегда сделала имя Пушкина известным в широких читательских кругах.

И читатель Пушкина стал зрителем Пушкина: сочинение и постановка балета на сюжет поэмы «Руслан и Людмила» — прямое свидетельство ее беспримерного успеха. Адам Павлович Глушковский, даровитый воспитанник Петербургской балетной школы, один из любимых учеников знаменитого Дидло, до того времени поставил на московской сцене множество балетов на сюжеты мифологические, исторические, этнографические, ничего общего не имевшие с русской литературой. «Руслан и Людмила» был первым балетом, сочиненным на сюжет русского поэта. Простое сопоставление дат появления поэмы (август 1820 г.) и балета (декабрь 1821 г.) показывает, что балет был живым откликом театра на необычайный успех поэмы Пушкина.

Балет Глушковского «Руслан и Людмила», с Т. И. Глушковской в роли Людмилы, имел большой успех: он не сходил с репертуара в течение четырех лет (1821—1824); в 1821 г. программа-либретто балета была издана в Москве отдельной книжкой².

В 1824 г. успех «Руслана и Людмилы» передался в Петербург.

К. Дидло, воспетый Пушкиным, принял участие в петербургской постановке «Руслана и Людмилы». Как возвещала специально изданная программа³, ба-



А. И. Истомина. Первая исполнительница роли Черкешенки в балете „Кавказский пленник“.

лет, «взятый из известной поэмы Пушкина», шел «по программе г. Глушковского», но «поставленный на сцену и вновь переделанный г-дами Огюстом и Дидло».

Это был, как гласила афиша, «великолепный спектакль, со сражениями, маршами и превращениями, полетами, машинами, с движением чудовищ». По пушкинской канве были расшиты причудливейшие театральные узоры. Сцена была населена целым племенем волшебных существ. Руслану дали в покровительницы Добраду, Наине прибавили двойника Золтвору. Волшебные красавицы, очаровывающие Руслана, закружились в виде Змеяны, Зломиры, Злославы и т. д. Полчища Черномора запрудили сцену злыми чудищами — Ядомором, Золтвором, Чертовидом и т. д.

...амуры, черти, змеи
На сцене скачут и шумят.

Балет был точь в точь такой, на котором скучал Онегин и не скучал молодой Пушкин, упрекнувший своего приятеля в равнодушии к волшебствам Дидло.

Воспетая Пушкиным А. И. Истомина явилась в роли Людмилы. Как и в Москве, балет, по словам современника, был полон «большими очарованиями»⁴. Это «очарование» захватило скептического А. С. Грибоедова, написавшего послание к балерине «Е. А. Телешовой в балете „Руслан и Людмила“, где она является обольщать витязя». Нарисовав в стихах одну из ярких сцен балета, Грибоедов восклицает:

Ах! Этих игр, утех, искусств
Один ли не признает власти!⁵

Этим не кончилась первая встреча театра с первой поэмой Пушкина. В 1831 г. А. П. Глушковский переделал свой «героическо-волшебный пантомимный балет в 5 действиях» в одноактную «героико-трагическую пантомиму» (первое представление 15 мая

1831 г., в бенефис Т. И. Глушковой), но балет с «амурами, чертями, змеями» уже не имел былого успеха: «Всему свое время,— писал критик «Молвы»,— „Руслан и Людмила“ нравился и перестал нравиться; им восхищались и он прискучил. Публика уже не довольствуется феерверками и чертовскими вечеринками, а требует более эстетических произведений»⁶.

Балетный «Руслан» не утолил желания читателя 1820-х годов видеть излюбленную поэму на сцене. В 1824 г. видный драматург и режиссер кн. А. А. Шаховской, верно поняв возрастающий интерес к Пушкину, снова обратился к его поэме. 3 ноября 1824 г., в Петербурге, в бенефис Е. И. Ежовой, впервые представлено было «Фин. Волшебная комедия в стихах, соч. кн. А. А. Шаховским из эпизода поэмы „Руслан и Людмила“ (А. С. Пушкина), и вроде греческой трилогии составлена из трех частей пролога, интермедии и окончательного праздника»⁷.

Действие комедии происходит «в начале X столетия, на финском берегу». В прологе происходит празднество Лады, «богини любви, красоты и цветов», сопровождаемое «песнями, хорами, языческими обрядами финского народа, хороводами, играми».

Первая часть трилогии носит название «Пастух». Мать Наины советует ей быть ласковой с пастухом Тавальсом. Но в ответ на объяснение Тавальса в любви Наина издевается над ним и отвечает ему, как у Пушкина: «Пастух, я не люблю тебя». Подобно Тавальсу, пушкинскому «Фину», Наина отвергает признания нескольких молодых рыбаков. Тавальс увлекает всех этих несчастливцев в поход за море, за добычей и за славой.

Вторая часть — «Герой». Ей предшествует интермедия: жрецы приносят жертвы за благополучное возвращение моряков. Жертва принята, удальцы возвращаются на родину. Первым появляется Тавальс с товарищами. На все рассказы о битвах и подвигах, совершенных им, на все его дары и признания

Наина отвечает: «Герой, я не люблю тебя». Тогда, приведенный в отчаяние, Тавальс поступает в волшебную науку к колдуну Будунтаю.

В третьей части трилогии — «Колдун» — действие происходит в мрачной пещере. Тавальс сделался могучим чародеем. Он посылает за Наиной «духа» Аилоса с признанием, что «прелестей Наины никак не мог забыть», на что «дух» основательно замечает «в сторону»:

А время, кажется, давно их позабыло!

Фин остается один:

Но я теперь надеждой льщу себя,
Что мне жестокая не скажет:
Колдун, я не люблю тебя.

Исчезни, мрачная пещера!
Явися светлый вертоград,
Чтоб все пленяло здесь Наины быстрый
взгляд.

«Ударяет в колокол» — и «театр превращается в великолепный сад, наполненный духами мифологическими и азиатскими». (!) «Дух» на облаке приносит Наину. Происходит решающая сцена.

Тавальс

Сними же покрывало,
Дай мне опять твою увидеть красоту,
Откройся... (увидя Наину). Ах!.. Кого ты,
дух негодный,
Принес?

Аилос

Наину, вот она.

Тавальс

Неправда, нет! И эту дряхлую старуху
Не смей Наиной называть!

Фина постигает полное разочарование, и, в ответ на запоздалые любовные признания Наины, он благоразумно отвечает ей:

Не станем всех смешить.
Согласен я с тобой, как муж с женою жить:
Да только розно,
Как водится везде.

В это время появляется волшебник Будунтай и превращает старуху Наину в молодую красавицу. Очарованный Фин предлагает ей свою любовь, но теперь уже Наина не согласна любить старика. Будунтай читает нравоучение обоим:

Ты слишком чванишься лицом.
А он на старости быть вздумал молодцом.

Пылкий Тавальс дает клятву Наине:

Клянусь любить тебя всегда!

на что, искушенная опытом, Наина возражает:

То есть, пока я буду молода;
А я люблю тебя, каков ты есть.

Все кончается дивертисментом.

Как видно из этого пересказа «Фина», эпизод поэмы Пушкина Шаховской превратил в большое сложное зрелище.

Белинский, писавший о первой поэме Пушкина в середине 1840-х годов и относившийся к ней, как к произведению незрелому, выделял историю Фина:

«В эпизоде о Фине проглядывает чувство, оно вспыхивает на минуту в воззвании Руслана к усеянному костями полю... Все остальное холодно»⁸.

М. И. Глинка в своей гениальной опере эпизоду с Фином посвятил целую картину: баллада-рассказ Фина о его неудачной любви к Наине является одной из лучших сцен в опере. Драматургическое «сочинение» Шаховского не может идти ни в какое

сравнение со сценой в пещере Финя и с другими его появлениями в опере Глинки. Весьма примечательно это творческое внимание великого композитора к образу Финя, как и приведенное признание великого критика, что «в эпизоде о Фине проглядывает чувство».

«Фин» имел большой и длительный успех, и не только у широкой публики, но и у таких знатоков, как С. Т. Аксаков, который писал: «В „Фине“ многие места написаны такими превосходными пламенными стихами, которые во мнении людей беспристрастных поставили кн. Шаховского на ряду с первыми русскими стихотворцами, чего до тех пор никто не думал»⁹.

В Петербурге «трилогия „Фин“ была украшена новыми декорациями, полетами и великолепным спектаклем», — пишет летописец русского театра П. Н. Арапов. — «Самая интересная роль в ней была Л. О. Дюровой (Наина), которую заставлял Шаховской говорить разными манерами: „пастух, я не люблю тебя“ и потом „герой! я не люблю тебя“»¹⁰.

Пьеса держалась в репертуаре подряд одиннадцать сезонов (1824—1835).

Спектакль имел успех и в Москве, где «Фин» впервые был поставлен в Большом театре 23 апреля 1825 г. в бенефис А. Т. и А. М. Сабуровых. В роли старого волшебника Будунтая выступал М. С. Щепкин. В 1831 г. «Фин» был возобновлен, и критик «Молвы» писал по поводу этого спектакля: «„Фин“ по своему внутреннему достоинству стоил бы лучшей постановки. М. Д. Львова-Синецкая (Наина) в первом акте была холодна и монотонна, во втором выполнила свое дело хорошо, но мы должны осыпать похвалами игру ее в третьем акте: она была прекрасна. Г. Мочалов запевал Тавальса на разные голоса и ни одного не прибрал удачно; ходил какими-то мерными таинственными шагами по сцене и путался в стихах... Словом, Мочалов был нехорош. Роль Будунтая... совсем не комическая. Она была от-

дана Щепкину, вероятно, по той же причине, по которой он играет Данвиля в „Уроке старикам“¹¹, т. е. потому, что Щепкин один мог справиться с трудной ролью».

О непрерывном успехе «Фина» свидетельствует то, что 16 лет спустя после первого представления пьеса Шаховского была напечатана в «Пантеоне русского театра» (1840 г.) и выпущена в продажу отдельным оттиском¹².

Балет и драма дали зрителю своего «Руслана и Людмилу». Теперь очередь была за оперным театром. В 1842 г. появилась опера М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Примечательно, что, по словам самого Глинки, ему «первую мысль о Руслане и Людмиле подал наш известный комик князь Шаховской», сделавший первый опыт драматической обработки эпизода из той же поэмы.

Сообщив об этом совете Шаховского, Глинка продолжает: «На одном из вечеров Жуковского Пушкин, говоря о поэме своей „Руслан и Людмила“, сказал, что он бы многое переделал (если бы теперь); я желал узнать у него, какие именно переделки он предполагал сделать, но преждевременная кончина его не допустила меня исполнить этого намерения»¹³.

Из контекста «Записок» Глинки видно, что совет Шаховского написать оперу на сюжет «Руслана и Людмилы» он получил раньше этого разговора с Пушкиным о его юношеской поэме; и тот живейший интерес, с каким Глинка слушал слова поэта о «переделках» в его поэме, объясняется именно тем, что Глинка уже задумал «Руслана», был озабочен сценарием и либретто для оперы и жаждал получить от Пушкина если не прямую помощь, то важные указания.

В своей великой опере Глинка дал гениальное музыкально-сценическое воплощение поэмы Пушкина и ее образов: первая опера на сюжет Пушкина доныне остается наиболее музыкально богатой среди множества опер, написанных русскими композиторами на пушкинские сюжеты. На сюжеты других поэм

Пушкина — «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы», «Полтава» и др. — написано по нескольку опер и балетов композиторами разных эпох, но на сюжет «Руслана» никто не дерзал писать после Глинки.

После гениальной оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки (1842), прекратилось существование балетного «Руслана» Глушковского и Шольца, но не прекратилось дальнейшее существование «романтической трилогии» Шаховского «Фин» и не погас интерес драматического театра и его широкого зрителя к поэме Пушкина. Наоборот, он продолжал расти. Так, в 1853 г., в бенефис П. И. Орловой, знаменитой сподвижницы Мочалова, шли отрывки из «Руслана и Людмилы», но, к полному удивлению, музыка была заимствована не из оперы Глинки, а написана неким Кажинским¹⁴.

В драматических театрах, в том или ином виде, постоянно ставился «Руслан». Оперу Глинки народный зритель узнал по-настоящему только в советские годы, а юношескую поэму Пушкина, как занимательную сказку, он увидел на сцене давным-давно. Еще в 1871 г. «для народных театров была одобрена волшебная сказка в 4 действиях „Руслан и Людмила“». В следующем году актером А. А. Черепановым, впоследствии известным антрепренером народных театров и садов, была поставлена «„Руслан и Людмила“». Драма в 5 действиях и 7 картинах с пением, шествиями, обрядами, волшебными явлениями, превращениями и танцами». За нею последовали: «„Киевский витязь и княжна Людмила“». Большая драматическая русская легенда Н. Мушинского», в которой «хоры и музыка заимствованы из опер Глинки, Серова (! — С. Д.) и др.» (1844). В 1897 г. появилась драматическая феерия «Руслан и Людмила или волшебник Черномор» некоего Н. Дингельштедта¹⁵.

Все эти «сказки», «драмы», «легенды», «феерии», возникшие из поэмы Пушкина, «одобрялись для народного театра» (последнее такое «одобрение» относится к 1914 г.). Там они и исполнялись — не толь-

ко в московском театре «Скоморох» (1889—1897) или в петербургском театре и саде «Новый Эрмитаж» (1898)¹⁶, но и в самых простых балаганах на народном гулянье; первая же из этих пьес — «волшебная сказка» (1876) — не что иное, как «представление» для балагана.

Сценическая история «Руслана и Людмилы» заслуживает серьезного внимания. Поэма при своем появлении попадает в театр сначала в виде балета, потом в виде романтической пьесы Шаховского; в 1842 г. Глинка дает вечное театральное бытие первой поэме Пушкина в своей гениальной опере. С ростом грамотности к поэме Пушкина обращается широкий народный читатель, которому чужда романтическая трилогия Шаховского и нет доступа к опере Глинки. Этот народный зритель дает «заказ» своему театру на сценического «Руслана», и заказ этот, худо ли, хорошо ли, выполнен: «Руслан» идет в народных театрах, садах и прочно внедряется в репертуар балаганов.

В течение почти столетия первая поэма Пушкина, захватывая все новые и новые круги читателя, проходит весь возможный художественный и социальный путь театрального бытия — от императорского театра в Петербурге до балагана в каком-нибудь Коротояке или Грайвороне.

Судьба «Руслана и Людмилы» не составляет исключения, наоборот, она типична, она повторяется в сценической истории большинства произведений великого поэта.

2

Читатель, увлеченный новизною, силой и прелестью поэтических созданий Пушкина, хотел видеть его образы в воплощении на сцене, и театр спешил удовлетворить эту потребность.

14 ноября 1820 г. Пушкин написал молдавскую песню «Черная шаль»; в апреле 1821 г. стихотворение появилось в «Сыне отечества» (ч. 69, № 15) и

было перепечатано в мае в «Благонамеренном» (ч. 14, № 10). Молдавская песня приобрела широкую известность: ее читали, знали наизусть, ее переписывали в альбомы, она появилась на лубочных картинах.

В 1823 г. А. Я. Булгаков, приятель отца и дяди Пушкина, писал из Москвы своему брату в Петербург: «Ты верно читал романс или песню молдавскую «Черная шаль» молодого Пушкина. Некто молодой аматер Верстовский сочинил на слова сии музыку. Занавес поднимается, представляется комната, убранная по-молдавски; Булахов, одетый по-молдавски, сидит на диване и смотрит на лежащую перед ним черную шаль; ригурнель печальную играют, он поет: „Гляжу, как безумный, на черную шаль“ и пр. Музыка прелестна, тем же словом оканчивается; он опять садится и смотрит на шаль и поет: „Смотрю, как безумный, на черную шаль, и нежную душу терзает печаль!“ Занавес опускается, весь театр закричал фора, пел другой раз еще лучше. Вызывали автора музыки... Это прелестная мысль! Не знаю, кому она пришла в голову, говорят, что Вяземскому. Молодой Пушкин и не подозревает в Бессарабии, что его чествуют здесь, в Москве, и таким родом»¹⁷. Изгнанник-Пушкин, однако, «подозревал» об этом неожиданном успехе музыкально-драматической инсценировки своей песни и через П. А. Вяземского послал «Верстовскому усердный поклон»¹⁸.

Успех песни был так велик, что театральные реационеры забили тревогу в журналах: вместо «исторических и мифологических, известных и для всех просвещенных людей занимательных лиц», «в песне г. Пушкина представляется нам какой-то молдаванин, убивший какую-то любимую им красавицу, которую соблазнил какой-то армянин. Достойно ли это того, чтобы искусный композитор изыскивал средства потрясать сердца слушателей, чтобы для песни тратил сокровища музыки? Не значит ли это воздвигать огромный пьедестал для маленькой красивой куклы, хотя бы она сделана была на Севрской фабрике»¹⁹.

Но ропот литературно-театральных консерваторов был бессилен. «Черная шаль» в 1824 г. перекочевала из Большого в Малый театр. Вот анонс спектакля 11 ноября 1824 г.: «„Наследница“, комедия в 1 д. в стихах, перев. с франц. Писарева; после комедии г. Мочалов будет петь Кантату „Гляжу я безмолвно на черную шаль“, соч. Пушкина, муз. Верстовского; „Мнимый невидимка“, ком. оп. в 1 д., перев. с немецк.; „Гулянье на Крестовском Острове“, дивертисмент»²⁰.

Мочалов, певший кантату Верстовского, был Павел Степанович Мочалов, прославленный исполнитель роли «Гамлета». Исполнение «Черной шали» перешло от оперного певца к первому трагику этого времени,— факт этот (оставшийся неизвестным биографам Мочалова) свидетельствует не только об исключительном успехе «Черной шали», но и о том, что великий трагик нашел в драматизированном стихотворении Пушкина черты, близкие его бурному гению, и поэтому взялся за его воплощение на сцене.

На этом не кончился театральный путь «Черной шали». 11 декабря 1831 г. в Большом театре в Москве был поставлен «„Черная шаль, или наказанная неверность“, новый большой пантомимный балет в I действии, взятый г. Глушковским из известной молдаванской песни А. С. Пушкина, с принадлежащими к нему турецкими, сербскими, молдавскими, арабскими и валахско-цыганскими плясками; музыка набрана из разных авторов и аранжирована г. Нейтвихом».

Балет заключала, по описанию критика, «панатидная», т. е. похоронная, «процессия»; финал переводил на язык хореографии два стиха Пушкина:

Мой раб, как настала вечерняя мгла,
В дунайские волны их бросил тела.

На сцене «два гроба, покрытые черными покрывалами» были брошены «при свете факелов в намалеваный Дунай»,— ворчит рецензент на необычный для балета трагический финал, изобличающий же-

вание балетмейстера передать мрачный колорит «Черной шали»²¹.

Театрализация стихотворения Пушкина примечательна. Читателю Пушкина мало было заучить эти стихи наизусть, переписывать их в альбомы, мало было превратить «Черную шаль» в одну из популярнейших песен, вошедшую в самые распространенные песенники и широко известную по лубочным картинкам, читателю Пушкина надо было, чтобы его образы, волнующие и Татьяну Ларину из глухой помещицкой усадьбы и читателя из разночинцев, зажили новой жизнью на сцене.

С какой быстротой совершалась эта пересадка цветов пушкинской поэзии на почву театра, явствует сценическая судьба «Кавказского пленника». Поэма, оконченная в феврале 1821 г., поступила в продажу в начале сентября 1822 г., а большой и сложный балет на ее сюжет уже через четыре месяца шел на сцене. 15 января 1823 г. в Петербурге, в Большом театре, представлен был „Кавказский пленник“ или „Тень невесты“, древний национально-пантомимный балет в 4 действиях, со сражениями, играми, маршами и т. д.» Балет был сочинен тем самым Дидло (1767—1837), о котором Пушкин писал: «Балеты г. Дидло исполнены живости, воображения и прелести необыкновенной». Музыка принадлежала К. Кавосу, а в роли черкешенки выступила А. И. Истомина; «блестательна, полувоздушна» (по определению самого Пушкина), она в черкешенке, по словам очевидца, «была чрезвычайно типична». Весь балет «произвел большой успех»²². До Пушкина, бывшего в ссылке в Бессарабии, скоро дошла весть о постановке его «Кавказского пленника» на сцене, и он просил брата в письме от 30 января 1823 г.: «Пиши мне о Дидло, о черкешенке Истоминой, за которой я когда-то волочился, подобно кавказскому пленнику»²³.

Успех «Кавказского пленника» (балет продержался в репертуаре 13 сезонов) передался в Москву, где он был поставлен впервые в 1827 г. Глушков-

ским с А. И. Ворониной в роли черкешенки. «Ее черты,— свидетельствует современник,— дышали востоком: она прелестно исполняла роль черкешенки». Балет и в Москве долго держался в репертуаре²⁴.

...Отступник света, друг природы,
Покинул он родной предел
И в край далекий полетел
С веселым призраком свободы.
Свобода! Он одной тебя
Еще искал в пустынном мире.
Страстями чувства истребя,
Охолодев к мечтам и к лире,
С волнением песни он внимал,
Одушевленные тобою;
И с верой, пламенной мольбою
Твой гордый идол обнимал.

Эта характеристика «пленника», данная Пушкиным, делала его героя любимцем наиболее радикальных читателей, и, наоборот, будущие враги и судьи декабристов признавали «Кавказского пленника» одним из самых «вольных» произведений враждебного им Пушкина.

Именно в связи с «Кавказским пленником» впервые театральная цензура оказала свое давление на Пушкина: действие балета было перенесено из современной эпохи в «славянские времена», и свободолюбивый офицер-пленник превратился в балете в «Ростислава, младого славянского князя, взятого в плен черкесами». С точки зрения цензуры, превращение русского офицера 1820-х годов в «младого славянского князя» устраняло возможность для оппозиционно настроенных зрителей отождествлять личность офицера-пленника, искателя свободы, с личностью самого поэта, автора оды «Вольность», сосланного в Бессарабию. А такое отождествление и читатели и критики «Кавказского пленника» делали столь часто, что ссыльному Пушкину пришлось протестовать против подобного отождествления.

Мой пленник вовсе не любезен;
Он хладен (скучен), бесполезен —
Все так,— но пленник мой — не я.

Напрасно (пропуск у Пушкина.— С. Д.) славил,
Дидло плясать его заставил,
Мой пленник следственно не я²⁵.

Однако читатель, несомненно, продолжал искать в образе «пленника» черты опального поэта и рад был увидеть «пленника» на сцене.

Еще в 1828 г. опыт драматической инсценировки «Кавказского пленника» был сделан в Астрахани²⁶, и в последующие годы «Кавказский пленник» продолжал жить не только в музыкальном, но и в драматическом театре.

Затем появляются «сцены из поэмы Пушкина» с музыкой А. А. Алябьева (1859) и опера «Кавказский пленник» Ц. А. Кюи (1859), первая редакция — в двух действиях, вторая — в трех (1882).

Но в 1870—1900 гг. «Кавказский пленник» больше идет на театре как «драматическое представление», как «драматические сцены», и эти «представление» и «сцены» привлекают широкого массового зрителя так называемых «народных садов», «народных гуляний» и т. п.

Понятен интерес народного зрителя к поэме Пушкина с ее живым драматизмом, с привлекательными образами «пленника» и черкешенки. Но цензура, особо строгая к пьесам, предназначенным для народного зрителя, постаралась вместо пушкинского «Кавказского пленника», которым зачитывались будущие декабристы, подсунуть народному зрителю, — в то время на три четверти малограмотному или вовсе неграмотному, — нечто совсем иное. На первый взгляд кажется удивительным, что все инсценировки и «приспособления» поэмы Пушкина для драматического театра были не только «дозволены», но и «одобрены» цензурою, в том числе и для «представления на народных театрах». Вот полное заглавие первого из таких представлений, «дозволенного» в 1876 г.: «„Кавказский пленник“. Драматическое представление из кавказской жизни, в 3 действиях, с сражением Русских войск и черкесов, разрушением

и пожаром Аула Джей-Амалат, военными эволюциями, сценами из жизни черкесов, пением и пляской „лезгинки“, переделано из известного стихотворения А. С. Пушкина артистом И. Е. Шуваловым.

Загадка цензурного «одобрения» разрешается просто. Вольнолюбивая тоска пушкинского «пленника», его неутоленное устремление к свободе,— все это бесследно исчезло из «представления». Поэма превратилась в военно-шовинистическое представление из эпохи кавказских войн.

Пьеса шла не только в народных театрах, она перешла в цирк: в 1901 г. была «одобрена» «пантомима «Кавказский пленник». В 2 действиях, 10 картинах. Специально для народных театров и цирка. Заимствована из поэмы Пушкина. Составил артист А. И. Корнев».

Однако никакие старания цензуры и переделывателей поэмы, следовавших по ее стопам, не могли изгнать со сцены самые образы пленника и черкешенки, привлекательные своей человечностью, и сценическая жизнь «Кавказского пленника» в народных садах, на гуляньях, в балаганах и т. п. продолжалась вплоть до Великой Октябрьской социалистической революции.

3

При появлении «Руслана и Людмилы», «Черной шали», «Кавказского пленника» балет и опера опередили драму в деле воплощения поэм и стихотворений Пушкина на сцене.

С «Бахчисарайским фонтаном» было иначе. Поэма вышла в свет 10 марта 1824 г., но еще до появления в печати поэма ходила в рукописи: «На что это похоже,— пенял Пушкин брату Льву,— в Петербурге ходит тысяча списков— кто же будет после покупать?»²⁷. Но уже в сентябре 1824 г. книгопродавцы предлагали Пушкину выпустить новое издание. «Все оттенки мнений, разделявших литературу нашу, сли-

лись при появлении „Бахчисарайского фонтана“ в одну похвалу неслыханной еще дотоле гармонии языка, небывалой у нас роскоши стихов и описаний, какими отличалась поэма. В ней видели торжество русского языка»²⁸. Этот итог необыкновенного читательского увлечения новой поэмой Пушкина, подведенный П. В. Анненковым, сам Пушкин выразил в словах, написанных декабристу Бестужеву: «Радуюсь, что мой фонтан шумит»²⁹. «Фонтан» скоро зашумел и на сцене.

А. С. Грибоедов не без иронии писал П. А. Вяземскому — автору «Разговора между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова», напечатанного как предисловие к первому изданию «Бахчисарайского фонтана»: «Шаховской занят перекройкой „Бахчисарайского фонтана“ в 3 действиях с хорами и балетом; он сохранил множество стихов Пушкина, и все вместе представляется в виде какого-то чудного поэтического салата»³⁰.

28 сентября 1825 г. А. А. Шаховской поставил в Петербурге, в бенефис Л. О. Дюровой и М. А. Азаревичевой, свою «романтическую трилогию в 5 действиях в стихах: „Керим Гирей, крымский хан“, с музыкой К. А. Кавоса».

Шаховской подошел к «Бахчисарайскому фонтану» иначе, чем к «Руслану и Людмиле». В самой афише было указано: «Содержание взято из „Бахчисарайского фонтана“, поэмы А. С. Пушкина, с сохранением многих его стихов». Шаховской строго придерживался сюжета поэмы и дорожил единством ее поэтического строя — темы, образов, стиля, стиха. Из материала романтической поэмы он желал построить здание романтической трагедии, поэтому в основу своей пьесы он положил драматический центр поэмы — сцену Марии с Заремой. Третья часть трилогии носит пушкинское заглавие «Бахчисарайский фонтан», и все события ее, уложенные в рамки трех действий, соответствуют сценарию пушкинской поэмы. Первые две части трилогии (каждая в одном действии), «Татарский стан» и «Польский замок».

драматургически развивают польский мотив поэмы Пушкина: «Недавно юная Мария... цвела в стране родной». Шаховской избегает вводить новых действующих лиц, во всяком случае вводит их осторожно; из них только одно занимает сколько-нибудь видное место в пьесе — это Артур, «старый конюший и управитель замка» отца Марии. Он проникает в Бахчисарайский дворец с мечтой спасти Марию и погибает под кинжалом Гирея.

Сохраняя сюжет поэмы и осторожно строя на нем сценарий своей трилогии, Шаховской достаточно бережно отнесся к образам Пушкина: его драматургические Гирей, Мария, Зарема правдоподобно театрализуют лирических Гирея, Марию, Зарему, продолжая и развивая основные линии их характеров и темпераментов.

Понимая, что величайшей поэтической ценностью поэмы является «неслыханная дотоле гармония языка, роскошь стиха» (выражения П. В. Анненкова), Шаховской сохранил стихотворный размер Пушкина и включил в текст его подлинные стихи. Он хотел, чтобы его пьеса заменяла несуществующий драматический «Бахчисарайский фонтан» Пушкина; чтобы для читателя Пушкина, пришедшего в театр, «романтическая трилогия» Шаховского сохраняла не только все образы и все действия поэмы Пушкина, но и все ее звучание.

Достиг ли этого Шаховской?

Как передает С. Т. Аксаков, «новое произведение Шаховского всех удивило, ибо в нем Шаховской показал опыт прекрасного лирического стихотворства»³¹.

Отличное театральное исполнение «Керим-Гирея» в Петербурге и Москве поддерживало приятную для зрителя 1820-х годов иллюзию, что, слушая и смотря пьесу Шаховского, он слушает и смотрит романтическую трагедию самого Пушкина.

«Керим-Гирею» выпал долголетний успех. В Петербурге играли: Керим-Гирея — В. А. Каратыгин, Марию — Л. О. Дюрова, Зарему — знаменитая

Е. С. Семенова, любимая артистка Пушкина, о которой он писал: «Говоря об русской трагедии, говоришь о Семеновой, и, может быть, только об ней... Игра всегда свободная, всегда ясная, благородство одушевленных движений, орган чистый, ровный, приятный и часто порывы истинного вдохновения, все сие принадлежит ей и ни от кого не заимствовано... Семенова не имеет соперницы» («Мои замечания о русском театре») ³². В «Керим-Гирее» Семенова явилась в полной силе своего великого таланта. «Сцена, когда Зарема, в кипучей ревности, любитесь спящей Марией, вышла в представлении чрезвычайно рельефна. Семенова превосходно создала роль Заремы; известный монолог, обращенный к Марии: „Я гибну, выслушай меня“, Катерина Семенова произнесла с большою энергией, голосом, исполненным душевной горести, и последняя ее тирада привела в восторг весь театр:

Зарему возврати Гирею...
Но слушай; если я должна
Тебе... кинжалом я владею,
Я близ Кавказа рождена.

Возобновлявшиеся несколько раз рукоплескания, с громкими криками „браво“ оглашали залу. Публика приветливо принимала и прелестную юную Марию (Дюрову), которой дикция достигала высокого совершенства в этой роли. Каратыгин имел превосходные минуты, и особенно он высказал с большим оживлением свой последний монолог в последнем явлении:

Шуми, фонтан, будь скорбным знаком,
Покрытый черною плитой,
Что смерть Марии вечным мраком
Сокрыла солнце предо мной,
Заржали кони, пуля свищет,
Сверкает пикою донец;
За мной, весь Крым!.. На Дон!.. там сыщет
Гирей страданиям конец!

Бенефициантки и Шаховской были в торжестве при представлении „Керим-Гирея“. Сбор был значителен; первые ряды кресел были заняты гвардии офицерами; в ложах помещались семейства высшего петербургского общества, посещающего русский театр только в известных случаях»³³.

Спектакль носил характер театрального события — точно сам Пушкин с блестящим успехом дебютировал как драматург.

Как отнесся Пушкин к опытам Шаховского пересадить его поэмы на театр?

В конце 1824 или в самом начале 1825 г. поступил в продажу альманах Фаддея Булгарина: «Русская Талия, подарок любителям и любительницам отечественного жанра на 1825 год» (цензурное разрешение — 15 ноября 1824 г.). В нем были напечатаны обширные извлечения из обоих драматических опытов Шаховского. Из «Керим-Гирея» взято центральное для всей трилогии — 2-е действие (молитва Марии, объяснение ее с Гиреем, ищущим ее любви, знаменитая ночная сцена с Заремой, появление и гибель Артура) и два явления 3-го действия, второе и последнее, с монологами Заремы и Гирея, иными словами, Булгарин напечатал все те сцены и монологи, в которых прославились Семенова, Дюрова, Каратыгин и которые решили успех спектакля; сцена Марии с Заремой была примечательна еще тем, что в ней особенно часто перемежаются подлинные стихи Пушкина со стихами Шаховского. Из волшебной трилогии «Фин» Булгарин напечатал большие отрывки из всех трех частей, «Пастух», «Герой» и «Колдун», дающие довольно полное представление о характерах главных персонажей — Наины и Тавальса (Фина)³⁴.

Еще до выхода в свет «Талии» Пушкин давал брату Льву заказ на нее (письмо от первой половины ноября 1824 г.). В конце февраля 1825 г. Пушкин недовольно понукал брата: «Да пришлите же мне Старину и Талию! Господи, помилуй! Не допробисься». В начале апреля Пушкин извещал: «Талию

«получил» и в этом же письме поделился первым впечатлением от чтения театрального альманаха: «„Ворожея“ показалась мне *du bon comique*». Эта, удостоившаяся похвалы Пушкина «Ворожея», — отрывок из комедии-водевиля А. А. Шаховского «Ворожея, или ганцы духов».

В письме к Катенину (около 12 сентября) Пушкин еще раз возвратился к обсуждению содержания «Русской Талии», но, как и в письме к брату, умолчал о «Керим-Гирее» и «Фине»³⁵.

Если бы Пушкин отрицательно отнесся к попыткам Шаховского театрализовать его поэмы, едва ли бы он умолчал об этом в письмах к брату, Катенину и другим друзьям. Нападая на брата Льва за разглашение «Бахчисарайского фонтана» до напечатания, упрекая А. А. Бестужева за напечатание трех лишних стихов в «Элегии», стыдя В. К. Кюхельбекера за опечатки в «Демоне»³⁶, всячески оберегая неприкосновенность своей художественной воли, мог ли Пушкин оставить без возражения и протеста пьесы Шаховского, если бы действительно осуждал его за незаконное вторжение в свое творчество? Очевидно, подобную драматическую театрализацию своих поэм Пушкин вовсе не считал таким вторжением, как не считал нарушением авторской воли превращение поэмы «Кавказский пленник» в балет и «Черной шали» в кантату.

Доброжелательный и сочувственный отзыв о водевиле Шаховского, самый тон этого отзыва не позволяет предполагать недовольства Пушкина драматургическими опытами Шаховского, помещенными в «Талии».

Нигде Пушкин не заявлял протеста против театрализации своих произведений Шаховским («Фин» и «Керим-Гирей», «Хризомания») и Каратыгиным («Цыганы»).

Напрашивается вывод, что Пушкин считал допустимой театрализацию (драматическую, оперную, балетную) своих произведений, писанных не для театра. Вывод этот подкрепляется тем фактом, что

Пушкин позднее дал однажды разрешение на инсценировку «Цыган». Другое дело, насколько удачным считал он тот или другой опыт такой театрализации.

Вернемся к «Керим-Гирею». В Петербурге его возобновляли в 1837 и в 1851 гг.; для него были написаны новые декорации Андреем Роллером.

13 января 1827 г. «Керим-Гирей» был поставлен в Москве, в бенефис актрисы Борисовой. О московской постановке «Керим-Гирея» сохранился отзыв С. Т. Аксакова: «Многие места были приняты публикой с увлечением... Несмотря на невыгодное соседство Пушкина, в трилогии встречаются целые тирады, написанные сильными, живыми, звучными стихами, согретыми неподдельным чувством. Мочалов, игравший Гирея, не один раз увлекал публику своим огнем и верным чувством. В той же сцене, где он, напав на замок польского магната, предавая все огню, мечу и грабежу татар, вдруг увидел Марию и оцепенел от удивления, пораженный ее красотой, Мочалов в первое представление пьесы был неподражаем! Долго не могла публика удержать себя от восторженных рукоплесканий, но увы, никогда уже потом Мочалов не был так хорош в этой сцене. Чем более он старался, тем выходило слабее, безжизненнее. Итак, это был только сценический порыв, неподвластный актеру, улетевший без следа»³⁷.

Насколько был прочен успех «романтической трилогии» Шаховского, видно из того, что виднейший театральный журнал «Пантеон» в 1841 г. счел нужным напечатать «Керим-Гирея» полностью и выпустить пьесу отдельными оттисками — явный знак, что на нее был спрос в театральной провинции³⁸.

Подобно двум первым поэмам Пушкина, «Бахчисарайский фонтан» послужил сюжетом для опер и балетов и с начала 1880-х годов перешел на сцену «народных театров» в виде «драматического представления» и «пантомимы»³⁹.

«Цыганы» (1823—1824) появились в печати полностью лишь в 1827 г., но до того были напечатаны три отрывка из поэмы, в их числе песня Земфиры, «Старый муж, грозный муж». Необыкновенный успех поэмы начался с успеха этой песни, появившейся в 1825 г. вместе с нотами в распространенном «Московском телеграфе». Редакция предвляла читателя, что это «дикий напев сей песни, слышанной самим поэтом в Бессарабии». Песню Земфиры запели всюду, и Н. М. Карамзин с упреком говорил композитору М. Ю. Виельгорскому: «Как можно класть на музыку такие ужасы, и охота вам их петь!»⁴⁰.

Песня Земфиры стала центром драматических «Цыган», осью, вокруг которой задвигалось все драматическое действие, которым «Цыганы» богаты, как ни одна поэма Пушкина. В ней Пушкин-драматург спорит с Пушкиным-повествователем и побеждает Пушкина-лирика. Сам поэт признавался: «Только с „Цыган“ почувствовал я в себе призвание к драме»⁴¹.

Изобилуя драматическими сценами, обладая твердым сценарием и непрерывным развитием действия, «Цыганы» просились на сцену. Подросток Лермонтов еще в 1829 г. пытался переделать поэму Пушкина в либретто для оперы; переделка остановилась на сцене прихода Земфиры с Алеко в табор.

На сцене «Цыганы» появились в Москве благодаря стараниям актрисы М. Львовой-Синецкой, в Петербурге благодаря В. А. Каратыгину; трагика, стяжавшего большой успех в «Бахчисарайском фонтане», влек к себе трагический образ мятежного отщепенца Алеко, в котором он, как многие из читателей, готов был видеть образ самого Пушкина. Переделанные Каратыгиным в «драматическое представление в 2 картинах» (цензурное разрешение — 1 октября 1831 г.), «Цыганы» поставлены были в Петербурге в Большом театре 9 июня 1832 г. в бенефис гастролировавшего там М. С. Щепкина. Булгаринская

«Северная пчела» отзывалась о спектакле: «Поэма не имела никакого успеха. В „Цыганах“ хорошо прочел стихи г. Каратыгин (Алеко) и г. Брянский (старый цыган)».

Итак, если поверить Булгарину, «Цыганы» не имели никакого успеха; действительно, они прошли всего два раза. Затем «Цыганы» были возобновлены в 1838 г., и опять в бенефис актера (на этот раз — Н. О. Дюра, с Земфирой — В. Н. Асенковой), и вновь булгаринская «Северная пчела» жужжала о предстоящем неуспехе: «Такие пьесы, как „Руслан“ и „Цыганы“, написаны поэтом для чтения, не для сцены, и потому постановка их на театре всегда остается неудачною попыткою». И снова был этот предсказанный Булгариным неуспех: «Цыганы» выдержали только одно представление. Наконец, в 1845 г., «Цыганы» были поставлены в третий раз, вновь по желанию артистки Самойловой 2-й, «которую влек образ Земфиры с ее вольною песней», и вновь недолго продержались — всего три спектакля⁴².

Официозная газета Булгарина и театральная статистика, единогласно свидетельствуя о неуспехе «Цыган», утверждают, новидимому, новый факт в истории театрализации Пушкина: в противоположность его предыдущим поэмам, «Цыганы» неизменно проваливаются на сцене, несмотря на усилия лучших актеров. Однако актеры эти почему-то охотно ставят «Цыган» в свои бенефисы.

Но вчитаемся в рассказ режиссера С. Соловьева о московской постановке «Цыган», которая на полгода опередила петербургскую (29 января 1832 г.).

«М. Д. Львова-Синецкая, желая, чтобы в одном из ее бенефисов участвовала в чем-нибудь новом известная артистка Н. В. Репина, просила с этою целью у Пушкина позволения сыграть на сцене отрывки из его поэмы „Цыганы“. Поэт, по знакомству с артисткой, не замедлил дать ей свое согласие, и отрывок вошел в состав спектакля... Успех был громадный! Роль цыганки Земфиры играла московская знаменитость Н. В. Репина. Ее необыкновенно выразительное, оду-

шевленное лицо, черные блестящие глаза и избыток чувств,— все это вместе, при ее таланте, помогало ей в совершенстве олицетворить дочь пламенного юга. Венцом роли была песня Земфиры: „Старый муж, грозный муж“. И надо было слышать, как была пропета эта песня! ...Здесь публика слышала не песню, нет, здесь очаровательная цыганка представила ей целую драму, рассказала всю жизнь своего страстного, кипучего сердца... Она была так художественно прекрасна и так поразительно верна истине, что П. С. Мочалов, игравший роль мужа, до того поддался очарованию ее игры, что при стихах песни: „Как ласкала его я в ночной тишине“ — он совершенно забылся и вскричал: „Это чорт, а не женщина!“ Разумеется, публика была приведена в неописанный восторг, и театр дрожал от криков и грома рукоплесканий»⁴³.

Этот «восторг» от песни, славящей вольность страсти и свободу личности, испытал и В. Г. Белинский, присутствовавший на этом спектакле: «В этом пении г-жа Репина вся была — огонь, страсть, трепет, дикое упоение», — пишет он, отрицательно относясь к другим исполнителям «Цыган», в том числе и к П. С. Мочалову, и сожалея, что старого Цыгана играет не Щепкин, который «при теплом и глубоком чувстве и таланте произвел бы сильный эффект» в этой роли⁴⁴. Подобные романтические восторги от «Цыган» были в глазах театральных и не театральных властей лучшим доказательством нежелательности их представления на сцене. Театральное начальство нехотя допускало «Цыган» на сцену лишь тогда, когда влиятельные актеры, пользуясь своими связями в высоких кругах (Н. О. Дюр, например, был любимым актером Николая I), ставили «Цыган» в свои бенефисы, зная, что одно появление их на афише уже обеспечивает полный сбор. Вот почему, промелькнув на афише в бенефисный спектакль, «Цыганы», как правило, тотчас исчезали из репертуара. Булгаринские предречения, что пьеса не будет иметь успеха, просто означали, что пьеса будет снята с репертуара; критик-шпион, ука-

зывая на несценичность или на плохое исполнение, только маскировал истинную причину исчезновения «Цыган» из репертуара⁴⁵.

Интерес драматического театра — актера и зрителя — к «Цыганам» продолжал расти. Глубокий драматизм этой поэмы, где Пушкин, несмотря на лаконизм отдельных сцен, достигает высот трагедии, продолжал привлекать к «Цыганам» замечательных актеров драмы. В 1880-х годах Земфиру исполняла М. Г. Савина, Алеко — В. П. Далматов, старого цыгана — М. И. Писарев⁴⁶.

В течение десятилетия «Цыганы» не сходили с репертуара провинциальных театров и перешли в репертуар народного театра разных типов. Примечательно, что в преддверии 100-летнего юбилея Пушкина цензуре пришлось в конце концов разрешить даже для народных театров пушкинский текст поэмы, без всяких вставок и дополнений от «передельвателей»: драматическая природа «Цыган» так несомненна, а трагическая их сила так велика, что поэму оказалось возможным играть на сцене как драму, ничего не прибавляя к пушкинскому тексту.

Ни одна из поэм Пушкина не привлекала к себе такого внимания оперных композиторов, как «Цыганы». М. Ю. Виельгорский сделал попытку написать оперу «Цыганы», но не закончил ее. На сюжет «Цыган» писали оперы В. Н. Кашперов (1850), Г. А. Лешин (1875, не окончена), Н. Н. Миронов, Л. Э. Конюс, Н. С. Морозов, С. В. Рахманинов (последние трое в 1892 г.), М. М. Зубов (1894), Павел Юон (1897), А. Н. Шефер (1901), литовский композитор К. П. Галкаускас (1907), французский композитор А. Эрлангер, итальянский А. Торрото.

Из этих тринадцати опер на сюжет «Цыган» лучшая принадлежит С. В. Рахманинову: она была написана в качестве экзаменационной работы в Московской консерватории по классу свободного сочинения проф. А. С. Аренского; на тот же текст писали ученики Л. Э. Конюс и Н. С. Морозов. Отрывки из этих опер исполнялись на годовичном акте Московской

консерватории (1892). Ученическая работа Рахманинова вызвала восторг П. И. Чайковского и была поставлена на сцене Большого театра (1893).

«Алеко» написан на либретто Вл. И. Немировича-Данченко, в то время уже известного драматурга, будущего основателя Художественного театра. В основу либретто положены пушкинские стихи.

С. В. Рахманинову удалось создать музыкальную «маленькую трагедию», положившую начало его известности как композитора⁴⁷.

5

7 апреля 1834 г. Пушкин записал в дневнике: «Моя „Пиковая дама“ в большой моде — игроки понтируют на тройку, семерку и туза»⁴⁸.

На этот последний литературный успех Пушкина и первый и единственный успех его прозы, так как «Повести Белкина» и «Капитанская дочка» у современной публики успеха не имели, театр отозвался, как на былой успех его первых поэм. 3 сентября 1836 г. на Александринском театре была представлена «„Хризомания, или Страсть к деньгам“, драматическое зрелище в трех частях и трех сутках, с прологом, эпилогом, песнями, танцами. Первая часть: Приятельский ужин, или глядением сыт не будешь. Пролог — пословица с песнями. Вторая часть: Пиковая дама, или тайна Сен-Жермена, романтическая комедия с дивертисментом в трех сутках. Сутки первые. Утро столицы. Сутки вторые. Убийственная ночь. Сутки третьи. Игрецкий вечер. Дивертисмент. Детский бал. Третья часть: Крестница, или любовная сделка, эпилог-водевиль в одном действии, служащий продолжением „Пиковой дамы“»⁴⁹.

Под этими курьезными названиями показано было на сцене громоздкое драматургическое здание, возведенное старым театралом Пушкина — А. А. Шаховским. Здание это состояло из основного корпуса — мелодрамы, сделанные из сценария и текста повести Пушкина, и из пристроек к ней.

К истории Германа и старой графини Шаховской прибавил продолжение (в третьей части): оказывается, у старой графини есть коварная крестница, ее бывшая горничная, она желает оттягать у бедной Лизаветы Ивановны наследство, оставленное ей старухой. Но все, как и должно, кончается свадьбой: Томский, внук графини, женится на добродетельной Лизавете Ивановне.

На этот раз Шаховской далеко отошел от тех оснований, на которых он прежде строил свою театрализацию пушкинских поэм («Фин» и «Керим-Гирей»). Зрелище, теперь предложенное Шаховским публике, было рассчитано на угождение всем вкусам: приверженцы мелодрамы, поклонники французских пословиц, обожатели водевилей, любители «дивертиссементов», — все могли утолить свой театральный интерес в этом представлении. Повидимому, Шаховской сознавал, как далеко его «драматическое зрелище» от повести Пушкина; вот почему ни имени Пушкина, ни названия его повести, как это было на афишах «Фина» и «Керим-Гирея», не было на афише. Но составить «зрелище» он все-таки хотел так, чтобы зритель уразумел его связь с повестью Пушкина: на афише указывалось, что зрелище «взято из повести, помещенной в „Библиотеке для чтения“». Читатель должен был догадаться, что дело идет о повести Пушкина, и шел в театр смотреть именно повесть Пушкина.

«В первой половине своего зрелища автор держался расположения и даже выражений повести, — писала «Северная пчела», — но он безжалостно растянул свою пьесу и до такой степени развел ее водою, что в этом наводнении потонули все остальные достоинства, и пьеса сделалась очень сухой при всей своей водяности. Действующие лица вышли совсем не те, что у Пушкина: они скорее похожи на марионетов, нежели на людей»⁵⁰.

Пьеса Шаховского прошла в Петербурге только три раза, но это не значит, что она исчезла навсегда. Наоборот, ей суждена была долгая жизнь. В 1846 г.

«Хризомания» ожила в Москве, где ее поставил в свой бенефис популярнейший комик В. И. Живокини. В Москве из пьесы выкинули третью часть — историю с коварной горничной — и, оканчивая «зрелище» сумасшествием Германа, приблизили ее к Пушкину. В первой части известный тенор А. О. Бантышев пел застольные песни на тексты Пушкина: «А в ненастные дни собирались они» (эпиграф к «Пиковой даме») и «Я люблю вечерний пир». Роль разбогатевшего игрока Чекалинского исполнял «первый комический актер» М. С. Щепкин, а в роли старой графини М. Д. Львова-Синецкая, как свидетельствует современник, «поражала своей необыкновенной типичностью и правдой и сделала глубокое впечатление на публику, о ней много и долго говорили в обществе: эту трудную роль своенравной старой барыни Марья Дмитриевна передает неподражаемо — это одна из самых блестящих ролей, которую она создала в последнее время» (1850 г.)⁵¹.

Отбрасывая и преодолевая мишуру Шаховского, большие актеры пробивались через его «Хризоманию» к строгому и простому драматизму «Пиковой дамы» Пушкина и умели захватывать им зрителя. В зиму 1870/71 г. В. Н. Давыдов застал «Хризоманию» в репертуаре Саратовского театра. Летом 1873 г. в частном Общедоступном театре в Москве «Хризомания» давалась наряду с пьесами Гоголя, Островского, Шекспира, Шиллера; молодой А. П. Ленский блестяще играл роль графа Томского⁵².

В 1877 г. появилась «драма из повести А. С. Пушкина в пяти действиях» Д. Лобанова — «Картежник». Это была мелодрама на пушкинский сюжет; она имела значительный успех: в 1879—1890-х годах она шла на сценах многих городов — от Петербурга до Омска.

Величайшим событием в истории театрализации повести Пушкина было появление гениальной оперы П. И. Чайковского. Его «Пиковая дама» (1890) в сильнейшей степени утолила и утоляет желание читателя увидеть образы Пушкина на театре. Но, несмотр-

ря на свой исключительный успех, опера Чайковского не уничтожила потребности в драматической «Пиковой даме». Наоборот, она усилила эту потребность. В ту эпоху оперные театры существовали лишь в немногих городах (Петербург, Москва, Киев, Харьков, Одесса, Тифлис, Казань, Саратов), а массовый зритель мог видеть «Пиковую даму» на сцене лишь в драматических театрах.

Под влиянием успеха оперной «Пиковой дамы» воскресла старая «Хризомания»; она вновь была разрешена цензурой (январь 1891 г.), но шла уже без дополнений Шаховского. С появлением оперы Чайковского резко возрос успех лобановского «Картежника». В то время как в Москве, в Большом театре, недоступном народному зрителю, с возрастающим успехом давалась опера Чайковского, в той же Москве в народном театре «Скоморох» (1894) шла «Пиковая дама» в драматической обработке Д. Лобанова. За девять лет (1890—1899) «Картежник» буквально обошел всю Россию, от Архангельска до Кутаиса и от Пскова до Коканда (свыше 36 городов). Не Лобанов своими мелодраматическими «переделками», а Пушкин своей повестью привлек широкого провинциального зрителя на эти спектакли.

В начале 1890-х годов появились две новые драматические «Пиковые дамы» — Н. А. Кропачева и А. И. Громова; в первой автор (бывший секретарь А. Н. Островского) стремился быть ближе к пушкинскому тексту, но не обошелся без заимствований у автора оперного либретто Модеста Чайковского, второй написал свою драму непосредственно по его либретто.

До появления оперы П. И. Чайковского на сюжет «Пиковой дамы» писали композиторы Галеви («La dame de riche. Oréga comique. Либретто Е. Скриба по переводу Проспера Мериме». 1850) и Зуппе (оперетта «Пиковая дама», 1864). После Чайковского никто уже не решился писать оперу на сюжет «Пиковой дамы».

Но драматический театр продолжал работать над

этим сюжетом. Так, в театре «Летучая мышь» в Москве исполнялись драматические сцены «Пиковая дама» по подлинному тексту Пушкина, с музыкой Архангельского.

6

«Хризомания» Шаховского была последним опытом театрализации Пушкина, сделанным при жизни поэта. Является естественным вопрос, мог ли сам Пушкин видеть на сцене и видел ли какие-нибудь из произведений, написанных на основе его поэм и повести?

«Фин» и «Пленник» не сходили с репертуара в 1827—1835 гг., и Пушкин, живя в Петербурге, мог присутствовать на одном из их представлений. Он мог посетить ряд премьер других своих произведений: будучи в январе 1827 г. в Москве, он мог быть на первом спектакле «Керим-Гирея» (13 января). В 1831 г. в Москве, в мае (15-го), он мог быть на премьере пантомимы «Руслан и Людмила», а в декабре (11-го) — балета «Черная шаль». В 1832 г., живя в Петербурге, Пушкин мог быть на представлении «Моцарта и Сальери» (27 января) и «Цыган» (9 и 12 июня). Наконец, в сентябре 1836 г. он мог видеть «Пиковую даму» в переделке Шаховского (3, 9, 18 сентября)⁵³.

Пушкин мог присутствовать на всех этих премьерах, как присутствовал он в эти же годы на каком-то спектакле в Московском Большом театре, где его встретил Н. В. Путята (1826, осень), как смотрел вместе с М. П. Погодиным там же комедию А. А. Шаховского «Аристофан» (11 сентября 1826 г.), как слушал в феврале 1827 г. «Сороку-воровку» Россини вместе с Ф. Ф. Вигелем, как смотрел в начале мая 1830 г. вместе с невестой Е. С. Семенову в мелодраме Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние»⁵⁴.

Мог присутствовать, но присутствовал ли? На это нет никаких указаний ни в переписке Пушкина, ни в воспоминаниях о нем. Лишь в воспоминаниях

дочери П. С. Мочалова рассказывается, будто Пушкин в Москве видел великого трагика в роли Гирея в «Керим-Гирее» Шаховского и отозвался о его исполнении в таких словах: «Совсем заставил меня забыть, что я в театре»⁵⁵.

К воспоминаниям дочери Мочалова исследователи относятся недоверчиво вследствие неверных показаний о якобы счастливой семейной жизни отца, показаний, пытающихся объявить легендой личную трагедию великого артиста. Но эта недостоверность свидетельств Е. П. Шумиловой-Мочаловой объясняется желанием оградить память своей матери и может вовсе не распространяться на остальные события, о которых она рассказывает. В рассказе о посещении Пушкиным спектакля «Керим-Гирея» нет ничего неправдоподобного. У Пушкина был интерес к драматургии Шаховского (он смотрел в 1826 г. его «Аристофана»), мог быть и интерес к прославленному московскому актеру, хорошо известному в кругу знакомых Пушкина; тем более у Пушкина мог быть интерес к представлению своей театрализованной поэмы. Нет ничего невероятного и в похвальном отзыве Пушкина об игре Мочалова, которым восхищались многие друзья и литературные соратники Пушкина, мало вероятно лишь форма, в которую мемуаристкой облечен отзыв великого поэта о ее отце.

Видел Пушкин свои театрализованные поэмы на сцене или нет, но бесспорно, что он был знаком в чтении с театрализаторскими опытами Шаховского над его поэмами, что он дал согласие на драматическую инсценировку поэмы «Цыганы» и что он никогда не протестовал (как протестовал Гоголь) против той или иной (драматической, балетной) театрализации своих произведений.

Это тем более примечательно, что в 1828 г. театрализация поэм Пушкина вызвала протест в «Московском телеграфе». Высмеивая переделывателей романов в драмы, журнал Н. А. Полевого иронически предлагал «Рецепт составления романтической тра-

гедии из „Евгения Онегина“, замечая при этом: «Должно ли прибавить, что мы шутим, что уродование таким образом творений великого писателя есть больше нежели литературный грех? Но драматисты не думают так, составляя свои переделки»⁵⁶.

Однако «драматисты» продолжали свою работу над театрализацией Пушкина.

За 16 лет (1821—1837) шесть произведений Пушкина — четыре поэмы, стихотворение и повесть — прошли в восьми театральных воплощениях: четырех драматических, одном оперном, трех (если считать две редакции «Руслана и Людмилы» за одну) балетных.

Это был верный показатель необычайного успеха Пушкина — поэта и повествователя.

Впервые с Пушкиным-драматургом читатель-современник мог познакомиться только в 1831 г., когда вышло отдельное издание «Бориса Годунова» (первый отрывок из трагедии — «Сцена в Чудовом монастыре» — был напечатан в 1827 г.).

К этому времени появилось уже большинство названных инсценировок Пушкина. Не имея еще никаких драматических произведений, вышедших из-под пера любимого поэта, театр хотел сделать Пушкина драматургом, пользуясь материалом его лирико-эпических произведений, хотел и сделал: некоторые из указанных «представлений» имели шумный успех и держались на сцене 30—40 лет.

Поэмы Пушкина увлекали читателя не только поэтической силой, но и идейной близостью к передовым устремлениям эпохи, они заучивались наизусть, переписывались в альбомы. Читатель первых поэм Пушкина находил в них — и притом в самых важных, центральных местах — то драматизированный рассказ-монолог (рассказ фина в «Руслане и Людмиле», вся поэма «Братья-разбойники», рассказ старого цыгана в «Цыганах»), то сильный драматический диалог, отмеченный живым действием (в «Бахчисарайском фонтане» и «Цыганах»), то ярко драматические сцены (объяснение Заремы с Марией

в «Бахчисарайском фонтане», финальная сцена в «Цыганах»). Это были в поэмах несомненные элементы драмы, живой, действенной, увлекательной. Было бы естественно, если бы из этих драматических элементов у Пушкина сложились не поэмы, а драмы. Как уже указывалось выше, сам Пушкин признавал, что, написав «Цыган», эту драматическую поэму, или, еще точнее, поэму-драму, он почувствовал в себе призвание драматурга. Но поэт, минуя театр, написал поэмы, пронизанные элементами романтической драмы. И было не менее естественно, что театр, разделяя общий восторг перед великим поэтом, пожелал превратить эти поэмы в драмы. Читатель захотел стать зрителем, а актер-читатель — исполнителем драм Пушкина, никогда им не написанных, но существовавших в виде зародышей в его поэмах. Театр насильственно делал Пушкина драматургом тех театральных жанров, которые были в духе и во вкусе времени; вот почему поэмы и повести Пушкина в процессе театрализации превращались в романтические драмы, мелодрамы и комедии, в сценарии романтических пантомим и волшебных балетов.

Театр с помощью таких великолепных мастеров сцены, как Ек. Семенова, Н. Репина, А. Истомина, Ш. Дидло, В. Каратыгин, П. Мочалов, Я. Брянский и др., дал большой успех этому Пушкину — мнимому драматургу «Фина», «Кавказского пленника», «Керим-Гирея», «Цыган», драматургу-романтику, порожденному читателем, зрителем и актером конца 1820-х годов.

В действительности этот Пушкин — драматург романтической школы — никогда не существовал, и действительная драматургия Пушкина, автора «Бориса Годунова» и маленьких трагедий, была построена как раз на отрицании тех театрально-романтических жанров и драматургических приемов, на которых построены все опыты театрализации Пушкина в 1820—1830 гг.

В то время как Пушкин-лирик, насильственно превращенный в романтического драматурга, имел

такой большой успех в 1821—1857 гг., Пушкин-драматург, автор «Бориса Годунова» и маленьких трагедий, дождался единственного представления лишь одной пьесы — «Моцарт и Сальери» (27 января 1827 г.), и это представление сопровождалось провалом спектакля. «Борис Годунов» был в течение срока лет запрещен для театра, а из маленьких трагедий «Каменный гость» мог появиться на сцене лишь в 1847 г., «Скупой рыцарь» — в 1853 г., а «Пир во время чумы» — в 1899 г., через 67 лет после своего появления в печати!

Цензурные условия сценического существования подлинных драматических произведений Пушкина были таковы, что театр мог приступить к их воплощению лишь через много десятилетий после смерти великого творца маленьких трагедий.

7

После смерти Пушкина не только не остановился процесс театрализации его произведений, написанных не для театра, но он захватывал все новые и новые его произведения, в то время как его подлинные содания для театра оставались под запретом.

Одной из наиболее читаемых повестей Пушкина была «Барышня-крестьянка».

«Барышня-крестьянка» (1831) дала материал для жанра, еще не представленного в театре драматизированного Пушкина, — для водевиля. В 1837 г. Гоголь с негодованием писал в пушкинском «Современнике»: «Давно уже пролезли водевили на русскую сцену, тешат народ средней руки, благо смешлив. Кто бы мог думать, что водевиль будет не только переводный на русской сцене, но даже оригинальный?» По подсчету «Хроники» А. Вольфа в сезоне 1840/41 г. в Александринском театре шло 99 водевилей. Водевиль, пользовавшийся особым покровительством Николая I, возбуждал «благонамеренную веселость» театральной толпы.

Еще при жизни Пушкина была «одобрена к представлению» «шутка-водевиль» неизвестного автора «Невеста на яву и во сне, или барышня-крестьянка», навеянная пушкинской повестью.

Один из присяжных водевилистов эпохи, Н. А. Коровкин, выкроил из повести Пушкина «оригинальный водевиль в 2 действиях» (первое представление его состоялось 5 мая 1839 г.).

Рецензент «Северной пчелы», известный водевильист Ф. А. Кони, горячо вразумлял публику, что «оригинального» в водевиле «нет ничего, кроме мысли Пушкина нарядить барышню крестьянкой», но водевиль имел большой успех, продержавшись на сцене несколько лет. «Барышня-крестьянка» самым сюжетом своим подходила к обычной тематике водевиля; «переодевание», на котором построена завязка и развязка повести Пушкина, было излюбленным приемом водевилистов. Пьеска Коровкина отлично исполнялась исключительными мастерами водевиля: Н. В. Самойловой (барышня-крестьянка), В. В. Самойловым (молодой Берестов) и И. И. Сосницким (Муромский). Водевиль был специально написан для обоих Самойловых, и Самойлова, по мнению современной критики, «показала свой разнообразный талант в полном блеске. Не говоря уже о том, что русские песни поет превосходно, она сыграла свою метаморфозу из светской милой девушки в простую деревенскую девку и потом в чопорную англичанку с таким правдоподобием, искусством и умом, что едва ли можно было поверить, что эта артистка всего только пять месяцев на сцене». В Москве (первое представление 27 октября 1839 г.) нашлась своя Самойлова для роли Лизы-Бетси — Н. В. Репина. «В „Барышне-крестьянке“, в этом плохом водевиле, переделанном из превосходной повести Пушкина,— писал критик „Галатеи“,— явилась она нам, как лицо совершенно особенное и прекрасное, вставленное искусным художником для эффекту картины дурного мастера».

Водевиль «Барышня-крестьянка» начал долгую сценическую жизнь: он игрался и в столицах (в роли

Лизы выступали в Петербурге В. В. Стрельская, М. Г. Савина), и в провинции, и на любительских спектаклях. Еще в конце 1850-х годов юный П. И. Чайковский восхищал любителей петербургских «благородных спектаклей» тем, что, «играя роль старого помещика в „Барышне-крестьянке“, изобрел пантомиму ловли комаров, которая имела неотразимый успех у благородной публики»⁵⁷.

В середине 1840-х годов очередь театрализации дошла до «Евгения Онегина».

К этому времени в руках читателя было первое «Собрание сочинений» Пушкина. В 1844 г. появилась в «Отечественных записках» восьмая статья В. Г. Белинского из знаменитого его цикла статей о Пушкине, посвященная разбору «Евгения Онегина». Она привлекла усиленное внимание читателей к этому роману, который, по определению великого критика, «есть самое задушевное произведение Пушкина, самое любимое дитя его фантазии... Здесь вся жизнь, вся душа, вся любовь его, здесь его чувства, понятия, идеалы»⁵⁸.

Без преувеличения можно сказать, что после статьи Белинского роман Пушкина зажил новой жизнью: любовь читателей к «Онегину» Белинский укоренил и умножил, как любовь к самому заветному созданию Пушкина, как любовь к самому Пушкину.

Театр откликнулся на это усилившееся стремление читателя к «Онегину». 24 апреля 1846 г. в Петербурге, в бенефис режиссера Куликова, был представлен «Евгений Онегин» — «драматическое представление в 3 действиях и 4 отделениях, в стихах, переделанное из романа А. С. Пушкина с сохранением многих стихов».

Автором анонимной переделки был беллетрист и драматург кн. Г. В. Кугушев (1824—1871). Опорные пункты этой инсценировки определены романом: письмо Татьяны, ответ Онегина, дуэль, встреча Онегина и Татьяны в Петербурге, отповедь Татьяны. На этих сценах, как известно, построено и либретто оперы П. И. Чайковского: широкая картина русской

жизни, показанная в романе, отсутствует и там и тут.

Кугушев удовлетворял желанию читателя Пушкина стать слушателем-зрителем таких излюбленных страниц и сцен романа, как «Письмо Татьяны», объяснение ее с Онегиным.

Публика, шедшая в театр на драматического «Евгения Онегина», не знала ни о каком Кугушеве; она шла смотреть и слушать «роман в стихах» Пушкина. «Все бросились на этот спектакль,— свидетельствует Р. М. Зотов,— и если не нашли пьесы, то все были довольны поэмою, потому что всякий знал ее наизусть. Составитель пьесы вставил кое-где и свои стишки для общей связи и смысла сцен, и как ни слабо вышло все это сценическое творение, но мы все-таки благодарны этому г. сочинителю за удовольствие, доставленное нам стихами Пушкина».

Критик «Репертуара и Пантеона» писал о демократической публике, занимавшей верх Александринского театра на представлении «Евгения Онегина»: «Всякое создание, первоначально назначенное только для избранных сынов эпохи, мало-помалу переходит и должно переходить в достояние толпы, массы, в собственность народа. Мы с радостью встретили эту попытку приблизить к понятиям толпы идеал, смутно тревоживший целую эпоху; мы благодарим автора переделки за самую мысль эту».

Итак, переделка Кугушева удовлетворяла горячий запрос нового театрального зрителя, но все, что Кугушев внес в инсценировку от себя, все его драматургические «скрепы» пушкинских отрывков представляют собою сплошной курьез. Вот примеры. Ларина угощает Онегина брусничной водой, и он тут же жалуется Ленскому:

Боюсь, брусничная вода
Мне не наделала б вреда.

Онегин бросает Ленскому замечание об Ольге:

Точь в точь Вандикова Мадонна,
Кругла, красна лицом она.

Ленский (в досаде отходя от него). Не человек, а Сатана.

Онегин (отходя в противоположную сторону). Не Сатана, а Абадонна.

Второе действие происходит в саду Лариных, в «гористом местоположении». Ленский просит Онегина показать ему письмо Татьяны, но получает отказ. Когда Онегин остается один, он сожалеет об участи Ленского: Ольга изменит поэту, «еще не быв его женою». Онегин решает прийти на помощь приятелю:

Я все, как надобно, устрою:
Татьяне проповедь скажу,
А Ольге голову вскружу
И Ленскому глаза открою.
Он будет благодарен мне.
Но вот она... смелей за дело!

В финале пьесы Кугушев заставляет Татьяну открыть сцену таким монологом:

О, кто б немых своих страданий
Вот в этот миг не прочитал?
Кто б прежней Тани, бедной Тани
Теперь в княгине не узнал?
В тоске безумных сожалений
Желала б я, чтобы Евгений
Теперь к ногам моим упал,
Чтоб он меня... по... це... ловал,
Но мы должны, должны расстаться!..
О, как ужасно притворяться!..

И тем не менее из-за правды и красоты отрывков из пушкинского романа, не до конца погубленных Кугушевым, из-за возможности видеть дорогие образы Пушкина на сцене эта инсценировка имела большой успех. В Петербурге «Онегин» исполнялся в замечательном составе: Онегин — В. А. Каратыгин, Ленский — В. В. Самойлов, Татьяна — В. В. Самойлова, Ларина — Е. Я. Сосницкая, Зарецкий — И. И. Сосницкий, кн. Дольский (муж Татьяны) — Я. В. Брянский. Каратыгину с его громадной фигурой и громкой декламацией не мог удалиться Онегин, но В. В. Самойлова создала поэтический образ Татья-

ны. «Она глубоко поняла Татьяну поэта,— пишет критик „Репертуара и Пантеона“.— Ее объяснение с няней и чтение письма заслужили всеобщую похвалу, но, когда в четвертой картине она говорит свой знаменитый ответ Онегину, театр разразился самыми оглушительными рукоплесканиями. Эта минута потрясла какую-то электрическою струею». Татьяна стала любимой ролью В. В. Самойловой, и в 1851 г. она, работая над нею, еще углубила свое исполнение: «Прежде (1846) она говорила свой ответ Онегину в виде твердой оскорбленной женщины, дающей урок своему преследователю, ныне (1851) она играла Таню, все еще любящую Онегина и почти падающую под бременем этого чувства».

Но в публике оставалась потребность видеть на сцене отрывки из «Онегина» без посредства Кугушева. Играть настоящего Пушкина мечтали и актеры. В 1849 г., в бенефис А. М. Максимова, были представлены в Александринском театре «Евгений и Татьяна», две сцены «в саду» (ответ Онегина на письмо Татьяны) и «в гостиной» (ответ Татьяны), в которых не было ни одного не пушкинского слова; ввиду большого успеха сцены эти были повторены в том же году в бенефис П. А. Каратыгина.

Артисты стремились играть «Евгения Онегина» и в этом встречали самый сочувственный отклик у публики. Трудно назвать хоть одну видную драматическую артистку 1860—1900-х годов, которая не пожелала бы воплотить пушкинскую Татьяну на сцене. Вот ряд примеров — немногие из многих. В 1862 г. в Малом театре в Москве в сценах из «Евгения Онегина» выступили И. В. Самарин и Г. Н. Федотова, тогда еще юная г-жа Позднякова. Над Самариним критик А. И. Урусов иронизировал: «Явился на сцену г. Самарин с какими-то бакенбардами 20-х годов. Он не запинаясь продекламировал чуть ли не несколько глав подряд из „Онегина“ (конечню, строф, а не глав.— С. Д.) и умолк». Но над молодой Федотовой иронизировать было уже нельзя: «Позднякова необыкновенно умно, серьезно отнеслась к своей ро-

ли; даже поза ее была прекрасно обдуманна. Стих „Я вас люблю, к чему лукавить“ был так превосходно сказан, что поднял смутный говор похвал. Пушкинская героиня, со всею прелестью молодости и красоты, промелькнула и исчезла, «как мимолетное виденье».

В пушкинские дни 1880 г. в Одессе и в 1887 г. в Петербурге в образе Татьяны являлась М. Г. Савина. Онегиным был в 1880 г. И. П. Киселевский, в 1886 — Н. Ф. Сазонов. В юбилейный пушкинский спектакль 1899 г. с «письмом Татьяны» на сцене Александринского театра выступила В. Ф. Комиссаржевская.

Отрывки из «Онегина», и прежде всего сцена последнего объяснения Татьяны с Онегиным, нередко появлялись в репертуаре⁵⁹.

Появление оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» (1878 г.—спектакль Московской консерватории, 1881 г.—постановка в Москве, 1884 г.—в Петербурге), скоро ставшей и донныне остающейся самой популярной из русских опер, в сильнейшей степени удовлетворило и удовлетворяет жажду театрализации романа Пушкина. Но не совсем заглохло желание видеть на сцене драматического «Онегина». Об этом свидетельствуют провинциальные постановки кугушевского «Онегина» в 1880-х и в 1890-х годах и особенно постановки отдельных сцен из «Онегина» с неприкосновенным пушкинским текстом.

8

Последней инсценировкой Пушкина в 50-х годах был «Станционный смотритель». Эта «драма в 3 действиях» была впервые поставлена в Александринском театре (февраль 1854 г.) с В. В. Самойловым в роли Самсона Вырина, смотрителя станции, В. В. Самойловой в роли Дуни и А. М. Максимовым в роли гусара Минского. Пьеса эта довольно близко следует течению пушкинской повести, но кончается она иначе. У Пушкина конец повести прост: старый смо-

тритель «спился» с горя, а дочь плачет на его могиле. В инсценировке же старый зритель лежит больной в избе ямщика; раскаявшаяся Дуня ухаживает за отцом, но он не узнает ее и бредит, посылая за ней погоню. Он умирает на руках дочери, терзающейся поздним раскаянием.

Виднейшие артисты стремились к ролям Дуни и зрителя. Образ старого прямодушного служаки, обожающего дочь и сраженного на смерть своей любовью к ней, был ярок и благороден в исполнении В. В. Самойлова. Эта же роль была одной из коренных у знаменитого трагика Н. Х. Рыбакова: он «был превосходен в роли зрителя» (1858); «особенно рельефно вышли у него сцены, когда глубоко огорченный отец выгнан своей обесцещенной дочерью. Рассказ его на смертном одре о побеге дочери и воображаемой смерти был проникнут такой простотой, такой задушевной грустью, что невольные слезы были на глазах зрителей».

Особый интерес актеров и зрителей к «Станционному зрителю» понятен: это — та из «Повестей Белкина», в которой Пушкин, может быть, в наибольшей степени является художником-гуманистом.

Эти «чувства добрые» и возбуждала печальная судьба станционного зрителя у широкого демократического зрителя русской провинции 1850—1900-х годов⁶⁰.

Рассмотренные инсценировки Пушкина, сделанные вплоть до 1855 г. и стяжавшие театральное долголетие, не исчерпывают всех произведений Пушкина, которые были театрализованы в то время. Многие не пропускала цензура. Запретны были самые темы «Капитанской дочки» и «Дубровского» с изображенными в них мятежами и бунтами. Запрещено было (1844) «драматическое представление Г. Солодовникова „Мазепа“», где «сцены Кочубея с Орликом и Марии с матерью заимствованы из известной поэмы А. С. Пушкина»⁶¹.

Запрещена была инсценировка «Братьев разбойников». Мотивы запрещения (1842) чрезвычайно по-

казательны. Цензор Ольдекоп писал: «Из разбойника, которого, без сомнения, будет играть г. Каратыгин, делать героя и молодца, конечно, противно всем правилам драматической цензуры, и пьеса, по справедливости, должна быть запрещена». Ольдекоп хочет выставить себя поклонником Пушкина, негодуя на плохие стихи, которые автор инсценировки г. Н. Р. «приделал» к стихам Пушкина: «Из уважения к первому русскому поэту должно бы запретить такие переделки!» Но тут же цензор высказывает истинную причину своей «ревности» к поэтической славе Пушкина: «Еще бы эти переделки были нравственные! А то, когда разбойник говорит, что он режет стариков, г. Н. Р. от себя прибавляет:

К добыче новой поспешим.
В шуму оружия вернее
Мы нашу грусть развеселим.

И тут все разбойники встают и отправляются на разбой. Занавес опускается».

Подобная концовка казалась цензору «безнравственной» и опасной⁶².

Но вольнолюбивая поэма Пушкина получила своеобразное воплощение в народном (крестьянском, рабочем, солдатском) театре деревенской и городской глуши. Монолог «Нас было двое,— брат и я» вошел как центральная часть в любимейшую пьесу народного театра «Лодка» или «Шлюпка».

В стан разбойников приходит «егерь» и обращается к атаману с такими словами:

Ворон к ворону летит,
Ворон ворону кричит...
Здравствуй, господин атаман,
Вот и я явился к вам...

Слова вольного человека народный актер и известный сценарист «Шлюпки» заимствовал из «Шотландской песни» Пушкина («Ворон к ворону летит»,

1828). Между одним и другим «вороном», егерем и атаманом, происходит такой диалог:

Атаман. Здравствуй, здравствуй,
Малый бравый, Егерь славный!
Откуда ты такой?
И как тебя зовут?

Егерь. Я из шайки Черного Ворона,
Фамилия моя Коршун,
А прозываюсь я — Сорви Голова.

Атаман. Ах, какое твое славное название!
Расскажи, где ты находился?

На этот вопрос атамана егерь отвечает:

Не стая воронов слеталась
На трупы тлеющих костей.
А на Волге шайка собиралась
Из наших милых друзей.
Жид, Калмык, Башкир, Цыган, брат и я...
и т. д.

В рассказ егеря включено описательное начало поэмы «Братья разбойники» и весь «пришельца нового рассказ» о младшем брате, о тюрьме, о побеге и о смерти брата; иначе говоря, «егерь» народной драмы «Шлюпка» — это «пришелец новый» поэмы Пушкина. Но, включив в «Шлюпку» весь монолог «пришельца» в вольном пересказе пушкинских стихов, неизвестный драматург из среды крестьян или солдат изменил конец монолога. Пушкинский разбойник после смерти брата потерял охоту к жизни:

Пиры, веселые ночлеги,
И наши буйные набеги —
Могила брата все взяла,
Влачусь угрюмый, одинокий...

Наоборот, разбойник народной драмы полон энергии и силы. Монолог его оканчивается следующей сценой:

Атаман. Нашего ли поля ягода?
Все разбойники. Нашего!
Атаман. Принимаете ли к себе в шайку?

Все разбойники. Принимаем!

Атаман. Вот, почтеннейший друг,
Так как я стал при старости лет,
И сдаю тебе свою шайку молодцов,
Удальцов, славных песельников.
Пой, корми, обувай и одевай.

Новый атаман, бывший егерь какого-то помещика, сразу же вступает в свои обязанности и приказывает есаулу:

Поди и построй мне
Косную легкую шляпку,
Посади гребцов-удальцов,
Удалых песенников,
Чтобы она вмиг по матушке, по Волге, летела,
Из-под ее носу белая пена кипела⁶³.

Таким образом, народная драма «Шляпка», включив в себя всю поэму Пушкина, активизировала личность ее героя «пришельца», сделав его бодрым, смелым атаманом, иначе сказать, народный безымянный драматург обратил поэму Пушкина к тому финалу, который так ярко и сильно выражен Пушкиным же в одной из его «Песен о Степане Разине» (1826):

Как по Волге реке, по широкой,
Выплывала востроносая лодка,
Как на лодке гребцы удалые,
Казаки, ребята молодые...

Эта чисто народная инсценировка «Братьев разбойников» свидетельствует не только о глубоком проникновении поэмы Пушкина в народные недра, но и о том, что народ не просто с увлечением читал или с интересом слушал поэму Пушкина, но и пожелал видеть ее в театральном воплощении, и сам, в лице своих талантливых самородков, сделался ее инсценировщиком-драматургом, ее режиссером и исполнителем. О той народной среде, в которой «Шляпка» с пушкинскими «Братьями разбойниками» исполнялась в 1880—1890-х годах на севере, дают сведения о бра-

тьях С. Я. и В. Я. Коротких, от которых получены два варианта «Шлюпки»:

«Савва Яковлевич, человек хорошо грамотный, очень дельный, любознательный: он читает газеты, интересуется политикой и общественным движением в России. Савва Яковлевич очень занят своей работой по волости: старается об открытии общественных лавок и товариществ. Но в то же время он совсем, до корня волос местный, северный житель: верит в чертовщину, сам не раз имел дело с лешими, интересуется сказками и твердо знает и играет, даже руководит в театральных представлениях в селе. Он рассказал «Мнимого Барина», «Шлюпку» и уступил тетрадку со списками «Царя Максемьяна» и «Шлюпки»⁶⁴.

«Шлюпка» («Лодка») в XIX столетии имела широкое распространение в народной среде, и таким образом «Братья разбойники», инсценированные самим народом, вопреки всем усилиям царской цензуры, игрались от лесных заводов под Петербургом до Иркутской тайги.

9

С крушением николаевского режима после войны 1853—1855 гг. изменились к лучшему условия издания сочинений Пушкина и временно несколько ослабела придирчивая строгость театральной цензуры.

С изданием в 1857 г. 7-го тома сочинений Пушкина, предпринятым П. В. Анненковым, и с появлением вслед за тем издания Г. Геннади (1859—1860) в руках читателей, несмотря на все недостатки обоих изданий, оказались сочинения Пушкина в более полном виде, чем в посмертном издании.

Издание Геннади было повторено в 1869—1871 гг., а в 1878—1881 гг. появилось новое издание Пушкина под редакцией П. А. Ефремова. Выход этого издания совпал с открытием памятника Пуш-

кину в Москве, превратившимся в торжественное по-
смертное его чествование как народного поэта.

И как при жизни поэта появление новых его про-
изведений всегда вызывало попытки перенести их на
сцену, так появление новых изданий его сочинений
поднимало интерес читателей и театра к его произ-
ведениям.

В 1855—1876 гг. были сделаны опыты театрали-
зации в различных театральных жанрах (от трагедии
до водевиля, от трагикомедии до феерии) следующих
произведений Пушкина, не попавших на сцену в
никolaевское время: «Анджело», «Арап Петра Ве-
ликого», «Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Дуб-
ровский», «Жених», «Капитанская дочка», «Полта-
ва» и всех сказок, кроме «Сказки о попе и работнике
его Балде». Здесь речь идет только о драматических
инсценировках Пушкина; но за немногими исклю-
чениями («Жених», «Арап Петра Великого»), все
произведения Пушкина послужили материалом для
оперных либретто. Расцвет русской оперы в 1850—
1900 гг., связанный с именами Даргомыжского, Чай-
ковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Боро-
дина, Кюи, Рахманинова, происходил на почве глубо-
кого изучения ими пушкинского творчества: великий
поэт и драматург был источником лучших вдохнове-
ний русских композиторов, начиная с гениального
Глинки. Из четырех опер ближайшего его наследника
А. С. Даргомыжского три — «Торжество Вакха»,
«Русалка», «Каменный гость» — написаны на сюжеты
Пушкина, причем первая и третья из них на неизмен-
ный текст поэта. Из восьми опер Чайковского
три — «Евгений Онегин», «Мазепа», «Пиковая да-
ма» — также были дарью преклонения композитора
перед поэтом. Народная музыкальная драма Мусорг-
ского «Борис Годунов», его высшее создание, исходит
в своих идейных и музыкальных основах из пушкин-
ской «Летописи о многих мятежах».

Даргомыжский в «Каменном госте», Римский-
Корсаков в «Моцарте и Сальери», Кюи в «Пире во
время чумы», Рахманинов в «Скупом рыцаре» ста-

вили себе целью перевести на язык музыки маленькие трагедии Пушкина, сохраняя в неприкосновенности пушкинский сюжет и текст. «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок» принадлежат к лучшим созданиям Римского-Корсакова. Другой представитель «могучей кучки», Цезарь Кюи, обычно писавший на тексты и сюжеты западных писателей, для Пушкина сделал исключение: три его оперы — «Кавказский пленник», «Пир во время чумы», «Калиганская дочка» — написаны по Пушкину. Если вспомнить «Алеко» Рахманинова, «Дубровского» Направника и ряд других опер русских композиторов XIX века, то окажется, что лучшие оперы написаны на сюжеты, а во многих случаях и на текст Пушкина.

Можно сделать вывод, что во второй половине XIX века театрализация Пушкина становится делом преимущественно музыкального театра (из балетов на пушкинские сюжеты следует вспомнить «Египетские ночи» Аренского, «Золотая рыбка» Минкуса, «Волшебное зеркало» А. Корещенко и др.). Но это никак не означает, что драматический театр отказался от театрализации Пушкина, наоборот, эта театрализация в указанный период захватывает все важнейшие произведения Пушкина, практикуется во всех сценических жанрах, и безусловно вызвана живейшим интересом к Пушкину все ширящихся кругов демократического читателя и зрителя.

Для данного периода театрализации Пушкина весьма типично, что любое произведение великого поэта непременно попадало в так называемые «народные театры», вплоть до балаганов, и там завоевывало себе прочный круг зрителей из трудовых слоев дореволюционных города и деревни.

В своей «Записке об устройстве русского национального театра в Москве» (1882) А. Н. Островский писал: «В народе, начинающем цивилизоваться, публика прибывает не единичными лицами, а целыми поколениями... В настоящее время в умственном развитии средних и низших классов общества наступила пора, когда эстетические удовольствия и преимуще-

ственно драматические представления делаются насущной потребностью... Драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы; всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии для всего народа»⁶⁵.

Слова народного драматурга полностью подтверждаются историей театрализации произведений Пушкина, не написанных в драматической форме. Огромная масса трудового народа в царской России была неграмотна и читать Пушкина не могла. Но в театре она могла познакомиться с созданиями народного поэта. «Драматическая поэзия ближе к народу» — эти слова Островского в применении к Пушкину можно передать так: драматизированный Пушкин в царской России был доступнее народу, в большинстве своем неграмотному, чем Пушкин в книге.

Этим объясняется особое стремление «народных театров» к театрализации произведений Пушкина. При этом необходимо помнить, что Пушкин-драматург почти полностью был изъят из репертуара народных театров. «Борис Годунов» был допущен с цензурными вымарками на подмостки народных театров лишь в 1911 г., а «Каменный гость» еще позже — в 1914 г.

«Драматизированный Пушкин», конечно подверженный нарочитым искажениям со стороны цензуры, в течение многих лет был единственно доступным широкому народному зрителю Пушкиным.

История театрализации едва ли не каждого произведения Пушкина свидетельствует и о стремлении народного театра к постановке данного произведения и об усиленных стараниях цензуры или не допустить это произведение на народную сцену, или по крайней мере «обезвредить» его фальсификацией пушкинских идей, замыслов и образов.

Большой интерес представляет вопрос об инсценировках сказок Пушкина. Все они послужили материалом для указанных выше оперных и балетных

произведений, но все они перешли и на драматическую сцену в форме «фантастических пьес», «русских феерий», «детских сказочных представлений», «приключений в сказочном мире». Инсценировки пушкинских сказок предназначались для точно определенного круга зрителей: для детей в качестве «пьес для детского театра» и для посетителей народных садов, гуляний, театров и балаганов.

Сказки Пушкина, особенно «Сказка о рыбаке и рыбке», раньше других его сочинений завоевали народного читателя, и он очень рано пожелал превратиться в зрителя этих увлекательных сказок. Первая драматическая инсценировка «Сказки о рыбаке и рыбке» появилась еще в 1873 г., за нею последовали вплоть до революции 1905 г. еще одиннадцать инсценировок. Почти все они были сделаны для народного театра, а некоторые из них — непосредственно для балагана. Такою была и первая из этих инсценировок — «„Золотая рыбка“, комико-фантастические сцены В. Мещерякова» (1873): она была написана специально для балагана В. Берга в Петербурге.

Для балагана впервые (в 1886—1888 гг.) был инсценирован и «Работник Балда», но с цензурной поделкой: вместо «попа», в балагане, как впрочем и в собрании сочинений Пушкина до 1882 г., появлялся «купец Остолоп»⁶⁵.

«Простонародная сказка» Пушкина «Жених» (1825) предстала на сцене как «драматическое представление в 2 действиях и 4 кар., соч. актера Воронова», поставленное в его бенефис, в 1860 г., в Петербурге в Александринском театре, а 7 октября 1876 г. сказка была поставлена в Москве в Малом театре в бенефис М. В. Лентовского. Роль Наташи исполняла великая артистка М. Н. Ермолова; в других ролях были заняты Н. В. Рыкалова, А. П. Ленский, Н. Е. Вильде и др. Драматург и критик Д. В. Аверкиев дал резкий отзыв о переделке Воронова: «Непонятно, как такая пьеса могла быть поставлена на сцене Малого театра... Глядя „Наташу“,

чувствуешь себя не в театре, а под Новинским»⁶⁷, т. е. на народном гулянье, в балаганах. «Наташа, купеческая дочь», действительно тотчас же сошла со сцены театра, но в балаганах этой «просто-народной сказке» Пушкина была суждена долгая жизнь.

В кратковременную пору ослабления цензурного гнета два стихотворных рассказа Пушкина — «Домик в Коломне» (1855) и «Граф Нулин» (1857) — тотчас же превратились в водевили, но сценическая история их была не одинакова. «Нулин» ни как водевиль, ни как комическая опера Г. А. Лишина не дошел до народных театров; последняя, перед революцией, инсценировка его (1915) уже представляла собою монтаж из пушкинских стихов. Наоборот, «Домик в Коломне» появлялся на сцене то в виде водевиля или «комедии-водевиля», то в виде «музыкальной комедии», то в виде оперы (Н. Ф. Соловьева), но в конце концов превратился в пьесу для балагана с типично балаганным названием: «Бреющаяся кухарка, или ворона с места — сокол на место». В пьесе уже не оставалось ничего пушкинского⁶⁸.

К двум произведениям Пушкина театральная цензура Александра II, Александра III и Николая II была особенно внимательна и строга — к «Дубровскому» и «Капитанской дочке». О театрализации той и другой повести в николаевское время не могло быть и речи; но и позже театрализация этих произведений встречала немало препятствий. Только в советское время (1923, отдельное издание под ред. Б. В. Томашевского) появился вполне исправный от цензурных искажений текст «Дубровского».

Театрализация же этой повести в дореволюционном театре наталкивалась на не меньшие препятствия. Цензура или вовсе запрещала «Дубровского» для сцены, или позволяла «с исключениями», изменявшими сценарий и характер пушкинской повести. Так, в инсценировке Дм. Лобанова (1876) цензурой исключена была сцена поджога Дубровским дома и вымаран ряд

«вольных» мест из текста. Либретто оперы «Дубровский», составленное Г. Г. Карловским и Скребковым, дважды было запрещено цензурой, несмотря на то, что во второй редакции авторы приделали к нему нелепый финал: появлялся курьер, «поющий арию о прощении царем Дубровского, о возвращении ему не только наследственного имения, но всех владений Троекурова». Этот архимонархический финал оперы не искупал в глазах цензуры того, что в либретто «значительное место уделено сценам бунта крестьян и захвату разбойниками помещиков».

В либретто Модеста Чайковского, составленном для оперы композитора Э. Ф. Направника, пушкинская повесть с ее отчетливой социальной направленностью превратилась в сентиментальную историю о влюбленном разбойнике, кончающем жизнь у ног прекрасной дамы. Но и это либретто для представления в народных театрах было подвергнуто жесткой цензуре; так, «все реплики хора и отдельных исполнителей, подчеркивающие сопротивление крестьян захвату Троекуровым Кистеневки, исключены»⁶⁹.

С еще большей строгостью царская цензура относилась к «Капитанской дочке», в которой Пушкин изобразил народное восстание и с глубоким сочувствием обрисовал личность Пугачева.

В 1859 г. в первый раз появилась и немедленно запрещена была инсценировка «Капитанской дочки»; запрет исходил от III отделения, от политической полиции, не желавшей допускать на сцену изображение народного восстания. Запрещение было подтверждено и в 1865 и в 1883 гг. Причина такого длительного запрещения понятна: инсценировка была сделана достаточно близко к пушкинскому тексту, к которому царская цензура относилась отрицательно.

Однако желание читателей «Капитанской дочки» увидеть на сцене ее героев с Пугачевым в центре было так настоятельно велико, что даже суровый цензурный запрет не помешал новой работе над

повестью Пушкина. В досоветское время появилось 16 инсценировок «Капитанской дочки», но цензура вплоть до революции 1905 года преследовала их своими запретами. В своих запретах цензура держалась последовательного приема: чем больше приближался автор инсценировки к пушкинской повести, тем решительней запрещалась такая инсценировка. Так, почти на пороге революции 1905 г. цензура признала «к представлению неудобной» инсценировку Л. М. Георгиевского (1903), который ставил своей задачей «выбрать из повести главнейшие драматические сцены, связать их между собою и передать с буквальной точностью языком Пушкина»⁷⁰. Именно эта близость инсценировки к Пушкину и пугала царскую цензуру.

На сцену прорвались лишь те две-три постановки, авторы которых сумели обойтись вовсе без Пугачева. Первой проникла на сцену «Семейная хроника в девяти картинах» Д. М. Лобанова, поставленная в Александринском театре в 1875 г., с М. Г. Савиной в роли Маши Мироновой; в этой инсценировке вовсе не было Пугачева и пугачевцев; о нем только упоминалось в пьесе. Но иной раз и изгнание со сцены Пугачева не спасало инсценировки. В 1891 г. были запрещены «драматические сцены» Н. А. Кропачева и Д. И. Мухина, в которых вместо Пугачева являлся «вожатый», а потом некий пугачевский «генерал». Несмотря на изгнание Пугачева, в «сценах» сохранилось слишком много «пугачевского духа» и пушкинского текста, и инсценировка подверглась запрету. Весьма показательно, что некоторые инсценировки «Капитанской дочки» были сделаны в расчете на народный театр, для массового зрителя (например: «„Пугачевский бунт“. Драматическое представление из времен императрицы Екатерины II в 10 картинах, Ф. Задубровского и М. Крестовой», 1902), но все подобные инсценировки были решительно запрещены цензурой. Публика Александринского театра могла смотреть изящную М. Г. Савину в дворянской «Семейной хронике» без Пугачева; народного зрителя старались вовсе отстранить от теат-

рализованной «Капитанской дочки», даже в том случае, если из нее изымались цензором самые намеки на крестьянское восстание. Ни одна инсценировка «Капитанской дочки» не была дозволена для народных театров.

В царскую эпоху Пугачев появился на сцене лишь однажды — в опере Ц. Кюи «Капитанская дочка» (1907—1909). Опера написана на прозаический, в большей части пушкинский текст. Кюи попытался осуществить мысль, которая занимала П. И. Чайковского и французского композитора Эммануэля Шабриэ, мечтавшего переложить на музыку «Капитанскую дочку» — «une vraie drame, très intime, bien humaine (настоящую драму, очень интимную, высоко человеческую)»⁷¹. Кюи не решил и не мог решить этой задачи. «Такт, с которым музыкант взялся аккомпанировать Пушкинскому рассказу, сказался в решимости сохранить для вокальных партий прозаический текст... Верная понятию тону, музыка не выступает на первый план, не мешает впечатлениям зрителя, не придает им характерной оперной окраски»⁷².

Однако, сохраняя во многом пушкинский текст, либреттист «Капитанской дочки», а вслед за ним и композитор не сохранили самого главного — подлинно идейного драматического звучания пушкинской повести. Опера, написанная и поставленная в годы злейшей реакции, превратилась в хвалу Екатерине II. Эта тенденция ярко обнаружилась в финале, отсутствующем у Пушкина: Екатерина с торжеством объявляет своим придворным о подавлении пугачевского восстания.

«Капитанская дочка» в ее подлинном виде могла появиться на сцене только в советскую эпоху. Это произошло после 60 лет борьбы театра за право показать со сцены образы повести Пушкина о народном восстании. Борьба завершилась победою лишь в эпоху победившей социалистической революции.

То же можно сказать и о других произведениях

Пушкина: русский зритель, и прежде всего зритель из широких народных масс, стремился видеть их на сцене, но желание демократического зрителя видеть на сцене образы, созданные народным поэтом в его поэмах и повестях, могло быть осуществлено только в советскую эпоху.

Между народным зрителем, желавшим видеть на сцене и «Братьев разбойников», и «Дубровского», и «Цыган», и «Капитанскую дочку», и великим поэтом стояла царская цензура, делавшая все от нее зависящее для того, чтобы не допустить народного зрителя к опасному, с ее точки зрения, общению с поэтом, который сам писал про себя:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к павшим призывал.

Царская власть действовала через цензуру, или прямо запрещая пушкинские произведения для сцены, или фальсифицируя их, одобряя те опыты их театрализации, которые извращали идейный смысл произведений и подменяли их темы и содержание другими, вовсе не свойственными замыслу поэта.

Но даже и в тех случаях, когда не было прямого цензурного вмешательства в опыты театрализации недраматических произведений Пушкина, эти опыты в большинстве своем не могли быть удачны в силу самой природы казенного и предпринимательского театра XIX и начала XX века.

Драматурги — переделыватели произведений Пушкина, переноса на подмостки театров его произведения — эпические и лирические, отливали их в сценические формы, которые были господствующими в данную эпоху и популярными в кругу дворянских и буржуазных зрителей.

Так, «Руслана и Людмилу» превращали в «волшебную» феерию; из «Бахчисарайского фонтана» сделали романтическую трагедию; из «Цыган» и

«Евгения Онегина» пытались создать лирическую драму; из «Барышни-крестьянки» и «Графа Нулина» выкраивали веселый водевиль; из «Пиковой дамы» создавали мелодраму; «Станционного зрителя» перестраивали в нравоучительную «мещанскую драму»; «Капитанскую дочку» превращали в «семейную хронику».

Эти театральные жанры были чужды, а некоторые даже враждебны Пушкину-драматургу и ничего не имели общего с теми театральными жанрами, в которых созданы его настоящие драматические произведения — «Борис Годунов» и маленькие трагедии, в которых Пушкин-драматург явился великим реформатором театра.

Однако, несмотря на все недостатки инсценировок Пушкина, несмотря на порочность тех из них, которые делались под прямым воздействием реакционных требований цензуры, опыты театрализации Пушкина были прогрессивным явлением в истории русского театра.

Инсценировки произведений Пушкина не были преходящим явлением, вызванным к жизни первыми восторгами читателей-дворян, пораженных новизною и красотой творений поэта. Наоборот, чем больше сочинения Пушкина становились достоянием широких читательских масс, тем обильнее появлялись инсценировки произведений Пушкина, проникая на все решительно сцены, от императорских театров столиц до балаганов в захолустных городках. Театрализации подверглось вплоть до Октябрьской революции подавляющее большинство крупных произведений Пушкина: все поэмы, все сказки, баллада «Жених», роман и повести в стихах, «Повести Белкина», «Арап Петра Великого», «Дубровский», «Пиковая дама», «Капитанская дочка» и т. д. Невозможно назвать тот театральный жанр, в который не были бы превращены эти не театральные произведения Пушкина. Это — факт глубокой важности. Это значит, что читатель всех возрастов, всех культурных уровней, начиная от демократической интеллигенции

до крестьян далекого лесного севера, захотел стать зрителем пушкинских лирических и эпических произведений и потребовал от театра удовлетворения этого своего желания.

Фальсификация произведений Пушкина в театре — это одно из преступлений царской власти и ее агентов против русского народа; жажда видеть на сцене все творения Пушкина — это одно из ярких проявлений глубокой любви русского народа к своему национальному поэту.

История театрализации пушкинских не театральных произведений не окончена, она продолжается до сих пор. В советскую эпоху она вступила, как увидим, в новую, важную стадию. Совершенно очевидно, что театрализация пушкинских произведений будет продолжаться до тех пор, пока будут читать и любить Пушкина. Читателя, любящего Пушкина, никогда не покинет желание видеть его образы воплощенными на сцене.

ДРАМАТУРГИЯ ПУШКИНА

Целью своей драматургической деятельности Пушкин сознательно ставил реформу театра. Готовя к печати «Бориса Годунова», он считал нужным заявить, что настоящую жизнь своей трагедии он видит не в книге, а на театральных подмостках и озабочен ее театральной судьбою: «Признаюсь искренно, неуспех драмы моей огорчил бы меня, ибо я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы шекспировой, а не придворный обычай трагедии Расина, и что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены»⁷³.

Это «преобразование» русской «сцены» Пушкин видел прежде всего в полном отказе от придворно-аристократических законов, укладов и традиций классицистской трагедии XVII—XVIII веков, от актерского искусства парадной декламации и пластико-статуарной позы.

Подлинное искусство театра, как и всякое искусство вообще, живет и плодоносит только тогда, когда творчески и исторически исходит из почвы народной. «Драма, — утверждает Пушкин, — родилась на площади и составляла увеселение народное».

Насильственное разлучение театра с богатейшей почвой народной жизни, обособление его от народного зрителя, превращение театра в достояние одних правящих классов Пушкин считает важнейшей причиной упадка театра и драматургии: «Драма оставила площадь и перенеслася в чертоги... Драма оставила

язык общепонятный и приняла наречие модное, избранное, утонченное»⁷⁴.

Пушкин ставит прямой вопрос о неизбежности рождения новой, народной, русской трагедии как высшей формы драматического театра. Но такое рождение народной трагедии требует преобразования всего театра.

Свою критику современного ему придворно-дворянского театра Пушкин завершает изложением положительных основ, на которых может и должна быть построена подлинная трагедия — народная, свободная, реалистическая:

«Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрашие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения. Никакого предвзвеса, любимой мысли. С в о б о д а...»

«Что развивается в трагедии? — спрашивает Пушкин в своем кратком, но в высокой степени важном изложении основ новой трагедии. — Какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная»⁷⁵.

Эти именно высочайшие из тем, доступных театру, Пушкин и «развивал» как драматург в своих пьесах.

В «Борисе Годунове» (1825) Пушкин развивал трагедию «судьбы народной», в маленьких трагедиях (1830) — трагедию «судьбы человеческой».

«БОРИС ГОДУНОВ»

1

«Борис Годунов» был окончен Пушкиным 7 ноября 1825 г., немногим больше, чем за месяц до декабристского восстания. Трагедия Пушкина не могла не отразить с особой силой все те политические идеи, исторические воззрения, гражданские чувствования и оппозиционные устремления, которыми Пушкин был связан с декабристами.

В своей трагедии на историческую тему о крушении старой власти и о попытках создать новую Пушкин ставил в художественной форме ту же актуальную для данной эпохи тему, которую будущие декабристы ставили в своих политических проектах («Русская правда» Пестеля и др.) и готовились разрешать практически в своих политических выступлениях.

Крушение власти в «Борисе Годунове» — это крушение самодержавия Годунова, пытающегося создать новую государственную власть на старой основе народного бесправия и неограниченного деспотизма.

Пушкин дает исторически-реальную фигуру русского царя со всеми действительными атрибутами самодержавия как исторического типа власти. Параллель между царем Борисом, жившим в начале XVII века, и императором Павлом, убитым в начале XIX века, или даже Александром I была легка для читателя, так как российскому императору были полностью присущи те черты самодержавия и те свойства самодержца, которые были свойственны московскому царю.

В «Борисе Годунове» ярко изображен режим народного угнетения, политического сыска, доносов, ссылки и т. п. Годуновский режим в изображении Пушкина не мог не напоминать аракчеевский режим, о ненависти к которому говорили декабристы в показаниях следственной комиссии.

Двух из своих предков — вымышленного Афанасия и действительного Гаврилу — Пушкин вывел в трагедии как ярых противников Годунова и его режима.

В уста царю Борису Пушкин вложил знаменательное признание:

Противен мне род Пушкиных мятежный...

Среди мятежников рода Пушкиных опальный поэт числил и самого себя, когда писал эти строки в псковской глуши, под надзором местных властей.

Посылая в 1829 г. Н. Н. Раевскому «Бориса Годунова», Пушкин писал: «Вот вам моя трагедия... Но я требую, чтобы, прежде чем читать ее, вы пробежали последний том Карамзина. Она исполнена славных шуток и тонких намеков, относящихся к истории того времени, как наши Киевские и Каменские обиняки. Надо понимать их — это неперемнное условие»⁷⁵. Эти «Киевские и Каменские обиняки» — условное указание, понятное близкому к декабристам Раевскому, на те политические разговоры, которые велись среди членов Тайного общества в Киеве и Каменке, в этом гнезде декабристов, где Пушкин бывал в 1820—1822 гг.

В этом указании Пушкина заключено его прямое требование к читателю «Бориса Годунова»: хорошо знать русскую историю конца XVI — начала XVII века, так как ему предстоит читать историческую драму, отражающую данную эпоху, и в то же время читатель этой драмы должен быть в курсе политических идей и событий начала 20-х годов XIX века, так как та же драма есть политическая пьеса, отражающая политическую злобу дня своего времени.

Окончив «Бориса Годунова», Пушкин писал П. А. Вяземскому: «Цензура его не пропустит. Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию — навряд, мой милый. Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!»⁷⁷.

Из исторической трагедии Пушкина «торчали» такие идеи и воззрения, в которых заключался приговор самодержавию. 14 декабря 1825 г. была сделана революционная попытка привести этот приговор в исполнение.

Пушкин предугадал судьбу своей трагедии. В декабре 1826 г. Бенкендорф, представляя Николаю I «Годунова», писал: «Во всяком случае эта пьеса не годится для сцены». Николай I предложил Пушкину разрушить драматическое здание его трагедии и «с нужным очищением переделать» ее в «историческую повесть наподобие Вальтер Скотта»⁷⁸. Только в

1831 г. Николай I разрешил издать «Бориса Годунова». Для театра трагедия оставалась под строгим запретом.

Лучшие русские актеры мечтали выступить хотя бы в отрывках из трагедии Пушкина. В год выхода в свет «Бориса Годунова» М. И. Вальберхова, о которой юноша-Пушкин с уважением отзывался в «Замечаниях о русском театре», просила у поэта позволения в свой бенефис «сыграть одну или две сцены из «Бориса Годунова»⁷⁹.

В 1833 г. Московский Малый театр добивался разрешения на постановку «сцены у фонтана», но встретил резкий отпор цензора Ольдекопа: «Его величество ясно сказал, что эта пьеса не должна быть представлена на театре», и потому «никакой отрывок» из пьесы не может быть допущен на сцену⁸⁰.

Потеряв надежду видеть на сцене всю трагедию, Пушкин хотел видеть на сцене хотя бы отрывки из нее. «Он очень желал, — рассказывает А. М. Каратыгина, — чтобы мы с мужем [трагиком В. А. Каратыгиным] прочитали на театре сцену у фонтана. Несмотря, однако, на наши многочисленные личные просьбы, А. Х. Бенкендорф отказал нам в своем согласии»⁸¹.

В царствование Николая I никто больше не дерзал добиваться пропуска на сцену «Годунова». Трагедия пребывала под полным запретом до 1866 г., а в отдельных своих частях вплоть до 1917 г.

2

Истинное драматургическое содержание и устремление трагедии Пушкина вскрывает не скупое заглавие печатного издания — «Борис Годунов», а то заглавие, с которым трагедия была представлена поэтом в 1826 г. на рассмотрение царю и «удостоилась» его запрещения: «Комедия о царе Борисе и Гришке Отрепьеве». В черновике это заглавие было еще полнее: «Комедия о настоящей беде Московскому

государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве. Летопись о многих мятежах и пр.». В этом заглавии отлично выражено подлинное драматургическое содержание трагедии Пушкина.

«Борис Годунов» — не трагедия исторического лица или лиц, каковы «Кориолан» или «Юлий Цезарь», это трагедия исторической эпохи. Объектом драматургического показа является в ней целый кусок исторического бытия, сцепляющего в трагический узел борьбу народов, классов и лиц.

В трагедии 73 действующих лица, не считая массовых групп: бояре, стража, гости у Шуйского и у Мнишка, участники сражений и т. д. Из 24 сцен Борис участвует лишь в 6, Самозванец — в 10, Шуйский — в 5.

Когда Вяземский спрашивал Пушкина о плане трагедии, подразумевая под планом строгий архитектурный чертеж трагедий Расина, Пушкин отвечал:

«Ты хочешь плана? Возьми конец десятого и весь одиннадцатый том («Историчи» Карамзина.— С. Д.), и вот тебе и план»⁸². Этим он хотел сказать не то, что он переложил главы Карамзина в драматические сцены, а то, что план его «комедии о беде» есть сама эта «беда»: сценарий трагедии и ее театральное членение заключены в том сценарии, который создала для «беды» сама реальная история трагической эпохи на рубеже XVI—XVII вв.

Первые четыре картины трагедии единством исторического времени (1598), места (Москва) и действия (воцарение Годунова) объединяются в прологе, завязывающем трагический конфликт мнимого избранного царя с мнимым избравшим его народом, и конфликт Бориса, опирающегося на дворянство, с боярством.

Следующие четыре картины, опять скрепленные историческим единством времени (1603) и места (Московское государство), объединены единством трагического момента истории. Надвинулась «беда» — голод, мор, народное разоренье, зачинающийся «мятеж», и молнии этой грозовой тучи поблескивают в

каждой сцене: в «доносе ужасном», который Пимен пишет на Годунова, в глупой суетне патриарха по поводу бегства Григория, в ужасе Бориса перед страшной действительностью — «народ завыл, в мученьях погибая», — в «вое народа», в жалобах и проклятьях хозяйки корчмы.

После сцены в корчме Пушкин опускал занавес первой части своей трагедии. Здесь же, на бегстве Самозванца, опускала занавес история.

Вторая часть трагедии изваяна, как целое, единством времени (1604) и действия (появление Самозванца), но раздвоена по месту (Москва и Польша). Зрители должны чувствовать, что уже сильно пахнет гарью и вот-вот вырвется на сцену неумное народное пламя «многих мятежей».

«Сегодня кончил я вторую часть моей трагедии, — писал Пушкин Вяземскому 13 сентября 1825 г., закончив сцену у фонтана, — всех частей, думаю, будет четыре»⁸³.

Третья из этих четырех частей «Бориса Годунова» слагается из шести сцен, охватывающих конец 1604 — начало 1605 г.; места действия (граница литовская, Москва, Новгород-Северский, опять Москва, Севск, лес) меняются в ней так же стремительно, как военное счастье воюющих сторон. Пламенный бушующий народный поток скоро смывает Бориса — «царя Ирода».

Четвертая часть трагедии, четыре последних сцены, являются ее эпилогом. События происходят весной 1605 г. Борис умирает своей смертью, семью его добивают бояре, но убивает их всех поднявшийся народ. «Великая разруха», народное восстание, разлилось всюду — за сценой и на сцене. Народ, гордо участвовавший в инсценировке избрания Годунова (пролог), и народ, который, по ремарке Пушкина, «несется толпою во дворец» «вязать борисова щенка», — это два разных народа, точнее, это тот же народ, но преодолевший исторический рубеж. Все движение трагедии Пушкина, как и движение истории, становится осязательно, видимо, если сопоставить

плач народа и его послушание в прологе с этим мятежным воплем эпилога.

Дореволюционный театр был бессилён дать это движение на сцене, был бессилён провести актёра и зрителя от пролога к эпилогу через трагический перевал истории.

Чтобы воспроизвести все это, — а в этом и заключено подлинное театральное содержание «Бориса Годунова», — у старого театра не было ни интереса к сюжету Пушкина, ни сочувствия к его социальной теме, ни творческих сил, ни технических средств.

«Отчего же нет у нас народной трагедии? — спрашивал Пушкин в 1830 г. и сам отвечал: Трагедия наша, образованная по примеру трагедии Расина, может ли отвыкнуть от аристократических своих привычек? Как ей перейти от своего разговора, размеренного, важного и благопристойного, к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади? Как ей вдруг отстать от подобострастия, как ей обойтись без правил, к которым она привыкла, где, у кого научиться наречию, понятному народу, какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучия, — словом, где зрители, где публика?»⁸⁴.

С равным правом Пушкин мог бы спросить: где для трагедии актёры, где режиссеры, где художники?

Драматургический план «Годунова» нес актёрам и режиссерам специфические трудности, которые не только не были преодолены, но даже не осознаны старым театром.

Пушкин строит свою трагедию так, что в ней нет непрерывного сценического действия, какое есть в любой из многосценных трагедий и хроник Шекспира. Любая из 24 сцен «Годунова» не даёт развития действия в ней самой, но каждая двигает действие трагедии в целом. Каждая сцена «Годунова» — динамический итог целого разлива действия, волнующегося за сценой, т. е. в жизни. Творческий приём Пушкина-драматурга всегда следует правилу: *pars pro toto* (часть вместо целого); широкий поток исторического

времени, наполненного многообразным действием, он сжимает до мгновения, в котором это действие обозначается вспышкой молнии. По этой вспышке должно судить о грозе, охватившей весь небосклон, и, чтобы представить эту грозу, длящуюся долгие часы, необходимо дать только мгновенную вспышку, но дать ее во всей стремительной силе и ослепительной яркости.

Вслушаемся в речь Пимена в черновой редакции трагедии:

Передо мной опять выходят люди,
Уже давно покинувшие мир,
Властители, которым был покорен,
И недруги, и старые друзья,
Товарищи моей цветущей жизни
И в шуме битв и в сладостных беседах.
Как ласки их мне радостны бывали,
Как живо жгли мне сердце их обиды.
Но где же их знакомый лик и глас
И действия и <пропуск.— С. Д.> страсти —
Немного слов доходят до меня —
Чуть-чуть их след ложится легкой тенью,
И мне давно, давно пора за ними!»⁸⁵

Эти тринадцать стихов Пушкин зачеркнул и заменил тремя:

Немного лиц мне память сохранила,
Немного слов доходит до меня,
А прочее погибло невозвратно!

Актер, играющий в драме Алексея Толстого «Царь Борис», располагает таким же речевым обилием, которое было в этих тринадцати стихах. Как легко ему пережить в подтексте и представить в тексте этих «властителей», «недругов» и «старых друзей»! Но Пушкин все это драматическое изобилие зачеркнул, сгустив, скрепив, сжав тринадцать строк в три. Актеру надлежит в трех строках вместить все образы, всплывающие в душе Пимена. Если актер сумеет сделать это, сыграть полноту чувств, мыслей и обра-

зов в этой прекрасной скудости слов, он сыграет Пушкина. Но этого мало. Вся сцена Пимена — эпилог большой, богатой событиями жизни. За тихостью речи, за умиренностью страсти здесь кроются взлеты и падения человеческих страстей и судеб, целые бури истории. Пимен «видел двор и роскошь Иоанна». Он «воевал под башнями Казани», значит в 1552 г. ему было не меньше 20 лет, и он же «рать Литвы при Шуйском отражал», а это было в 1581 г., за три года до смерти Грозного. Значит, тот боярин, или думный дворянин, которого мы знаем под именем Пимена, ушел в монастырь незадолго до смерти Грозного, а до того вынес 30 лет борьбы, был близок к царю и на войне и во дворце, стало быть знал Курбского, Малюту Скуратова, Шуйского, Годунова! Какая жизнь, какой жизненный опыт и исторический кругозор!

И все это актер обязан вместить в тихий эпилог в келье старца-летописца. Чтобы сделать это, нужна сосредоточенная концентрация чувств в слове, переживаний — в речи, в жесте. Это не удалось даже И. В. Самарину (1880): его Пимен был прекрасен своим покоем, но не чувствовалось, что покой этот завоеван, не ощущалось, что это не покой мирной природы человека с тесным житейским горизонтом, а покой, приобретенный долгими усилиями, да и достигнутый ли сполна?

Доныне, если я
Не сотворю молитвы долгой к ночи,
Мой старый сон не тих и не безгрешен.

Даже в великолепном исполнении В. И. Качалова (1907) Пимен рисовался не политическим врагом Годунова, не могущим, а быть может, и не желающим забыть своих политических счетов с ним, а только благолепным старцем «не от мира сего».

Вдумаемся в театральную природу другой важной сцены — «Царские палаты». В короткую сцену эту у Пушкина включен целый ряд событий, происшедших

задолго до ее начала, даже задолго до начала самой трагедии.

Годунова терзают здесь не только угрызения совести, как это всегда представлял старый театр, его мучит сознание своего банкротства как государственного деятеля. И не в одну эту ночь бродит он по палатам дворца; целый ряд бессонных ночей бродит он, гонимый тоской, затравленный ужасом, что он бессилен остановить стихию народной «беды» и праведного народного гнева, обрушившихся на него. В монолог Бориса должно вложить десятки подобных его блужданий в мучительном одиночестве. Это — ночь страшного подсчета потерь и убытков, личных, семейных, государственных, исторических. В первоначальном плане трагедии имелась сцена «Годунов и колдуны». Пушкин и эту беседу перенес за сцену, но след от нее должен также войти в эту «ночь итогов» и, может быть, окрасить ее своей суеверной безнадежностью.

Если режиссеру и актеру не удастся вместить весь груз прошлого Бориса и весь ужас его настоящего в короткую сцену в «Царских палатах», она превратится в случайный психологический этюд и перестанет быть действенным звеном в цепи трагедии. Так это и случилось в дореволюционных постановках «Годунова».

Последний пример — сцена с юродивым перед собором. В ней всего 24 коротких реплики, из которых две отданы Борису, одна — боярам, остальные — юродивому и голосам из народа. Но в ней есть поистине могучий трагический удар: отвержение юродивым милостыни Годунова со словами: «Нельзя молиться за царя Ирода». Эти слова — приговор суда всего народа. За его пятью словами дышит гневом бурное длительное судоговорение неподкупных свидетелей и карающих обвинителей — голодных крестьян и холопов. Грозные раскаты этого суда сведены Пушкиным к беспощадному приговору Борису.

Если режиссер не сумеет дать в 24 репликах короткой сцены всю силу грозного удара по преступно-



„Борис Годунов“. Народная музыкальная драма
М. П. Мусоргского. Сцена в корчме. Варлаам— О. А. Пет-
ров. Петербург, Марининский театр, 1873 г.

му царю, в динамической цепи трагедии произойдет разрыв. Старый театр только то и делал, что разрывал электрические провода трагедии, по которым устремляется внутренний ток ее действия, а разорвав провода, удивлялся, что стройная трагедия распадается на пестрый калейдоскоп случайных сцен, и вопил о «несценичности Пушкина».

Первая постановка «Бориса Годунова» (Петербург, Мариинский театр, 17 сентября 1870 г.) была разрушением всей внутренней и внешней архитектуры трагедии. Из произвольно выбранных 16 сцен была выкроена пятиактная трагедия о цареубийце, караемом свыше за преступление. С внешней стороны «Борис Годунов» был превращен в пышное историческое зрелище с претензиями на археологическую точность (художник М. А. Шишков). Но спектакль готовился при неверии актеров в сценическую жизнеспособность трагедии Пушкина. «Начали репетировать непроизводительный труд — „Бориса Годунова“», — писал актер Ф. А. Бурдин А. Н. Островскому и несколько раз возвращался к этому в переписке. На всю репетиционную работу было затрачено около месяца. В режиссерской трактовке и в актерском исполнении не было и намека на понимание драматургической сложности «Бориса». Трагедию Пушкина играли по слабым преданиям о тех трагедиях 1820—1830-х годов, в противовес которым Пушкин написал своего «Годунова».

Исполнитель роли Бориса — Л. Л. Леонидов, по догадке критика «Отечественных записок», «был до того полон мыслью, что он — первый трагик, что даже и в чисто семейной сцене, в разговоре с сыном и дочерью, ни одного слова не произнес без завыванья»⁸⁶, т. е. играл именно так, что вызвал бы решительный протест Пушкина, писавшего по поводу представления «Орлеанской девы» в переводе Жуковского: «Но актеры! Актеры! Пятистопные стихи без рифм требуют совершенно новой декламации. Слышу отсюда драмо-торжественный рев Глухорева. Трагедия бу-

дет сыграна тоном „Смерти Роллы“... Господи, защити и помилуй!»⁸⁷.

Еще хуже вышло с Пименом: П. И. Григорьев «читал каким-то необыкновенно густым басом и вместо постника-монаха явился в виде старца, воспитанного на кулебяках» («Отеч. записки»). Привнесение бытовизма в трагедию погубило образ Шуйского: игравший его Зубров «имел благое намерение достичь простоты, но достиг только тривиальности». Марина как образ «как бы не существовала вовсе» («Отеч. записки»). Столь важные в трагедии эпизодические персонажи оказались окрашенными в упрощенно бытовые краски или замалеванными лжетрагической позолотой.

В «Борисе» был хорош только один В. В. Самойлов, удостоверяет Д. В. Аверкиев. «Разве один актер, хотя по наружности, кроме Самойлова, напоминал изображаемое лицо?» Мастер сценического перевоплощения, 58-летний Самойлов дал в Самозванце «совсем молодую тонкую фигуру и исторически верный грим... Самойлов был единственным исполнителем, стоявшим на одном уровне со своей ролью. Он обдумал не одни внешние подробности, но сохранил ее внутренний смысл».

Постановка 1870 г. разорвала цепь трагедии, изъяв из нее восемь сцен, в их числе три массовых: ни шума битвы, ни вопля народного мятежа зритель не должен был слышать. Тем не менее постановщика А. А. Яблочкина хвалили за то, что «массы народа слажены весьма искусно»; но эта похвала теряет девять десятых своего веса, если вчитаться в ее мотивировку: «в первый раз допущено отступление от балетных преданий, которые доселе опутывали и нашу драматическую сцену. Прежде «народ» действовал по команде, теперь — галдит совершенно свободно» («Отеч. записки»).

Успех в «Борисе Годунове» имели только костюмы и декорации. После первого представления, прошедшего с аншлагом, «уже во втором представлении было

немало мест пустых». Трагедия быстро исчезла из репертуара.

Общий вывод из первой постановки «Бориса Годунова» хорошо выражен в журнале «Заря» (1870): «Наше невежество, наше верхоглядство, наше пусто-звонство, уверяющее, что для таланта, как для ясно-видящих, все ясно без науки — вот что провалилось при постановке „Бориса Годунова“, вот где главная, истинная причина неуспеха». Вывод этот можно выразить короче: провалился при постановке «Бориса Годунова» не Пушкин, а казенный театр с его цензурой, рутинной и тупым консерватизмом. Но провалилась при этом и публика, обычная чиновно-буржуазная публика казенных театров; она была неспособна оценить трагедию Пушкина и в лучшем исполнении. Недаром летописец петербургского театра считал долгом не утаить от потомства: «Несравненно больший успех, чем „Борис Годунов“, имела комедия с куплетами „Петербургские когти“»⁸⁸.

В Москве «Борис Годунов» впервые увидел свет в виде четырех отрывков (сцены в Чудовом монастыре, в корчме, в уборной Марины и у фонтана), сыгранных любителями 17 января 1871 г. в зале Я. В. Пуаре. По словам театрального обозревателя, «Любители отнеслись к этому делу с большим вниманием: не был изменен ни один стих, ни одно слово. Небольшие роли были так же внимательно исполнены, как и значительные. Декорации и костюмы выполнены по рисункам Шарлеманя»⁸⁹.

В провинции к «Борису Годунову» установилось двойное отношение. Антрепренеры боялись его «несценичности». Актеры видели в «Борисе» несколько отличных ролей разных амплуа (Марина, Самозванец, Пимен, Варлаам) и принялись ставить в свои бенефисы те отдельные сцены из трагедии, в которых первое место отведено этим выигрышным ролям. Сцены «Келья в Чудовом монастыре», «Корчма на литовской границе» и особенно сцена у фонтана (в которой прославился М. Т. Иванов-Козельский) сделали непременно принадлежностью бенефисов

актеров различных амплуа: «благородных отцов», «комиков», «героинь» и «первых любовников». В театральных школах сценой у фонтана сдавали экзамены на «героиню» и на «первого любовника».

Едиличные актеры провинции мечтали играть «Годунова» в целом, но эта мечта разбивалась о дурную «кассовую» репутацию пьесы, сложившуюся у антрепренеров. Показателен случай со знаменитым трагиком Н. Х. Рыбаковым. Он играл как-то в драме Лажечникова «Опричник», но «делал незаметно для себя громадные вставки из... „Бориса Годунова“ Пушкина. Ему замечают: — Помилуйте, в пьесе и намек нет на то, о чем вы разговаривали. Вы целые монологи из „Бориса Годунова“ читали». — А „Годунова“ — то кто сочинил? — спросил Рыбаков. — Пушкин. — А кто „Опричника“ написал? — Лажечников. — Что же, по-твоему, Пушкин-то не поважнее Лажечникова? — Спорить с ним было нельзя»⁹⁰.

Первое исполнение в провинции целой трагедии (целой — в том условном смысле подбора 12—16 сцен, с каким она шла в Петербурге) состоялось 18 ноября 1871 г. в Казани, в антрепризе П. М. Медведева, в бенефис В. Н. Давыдова, исполнявшего роль Самозванца. Просвещенный антрепренер и высококультурный актер рискнули на такой опыт только с некоторым «страхованием» спектакля: после «Бориса Годунова» зритель смотрел «Фауста наизнанку». «Театр был переполнен, — вспоминает Давыдов, — пьеса шла довольно гладко, так как роли были распределены довольно удачно и пьеса была срепетирована крепко, но успеха настоящего не было»⁹¹.

В результате собственных провинциальных и столичных опытов с «Борисом Годуновым» у Давыдова сложилось убеждение, что трагедия Пушкина написана не для сцены. Убеждение это всецело разделялось актерами и антрепренерами дореволюционного театра.

Постановки более или менее большого (и всегда произвольного) количества сцен из «Бориса Годунова» были редкостью в провинциальном театре, данью

пушкинским юбилеям : (Харьков — 1880, Саратов, Ялта — 1899 и др.).

Музыкальное воплощение «Бориса Годунова» началось еще до появления его на драматической сцене.

В 1864—1865 гг. П. И. Чайковский сочинил (до сих пор не изданную) музыку к сцене у фонтана. Ю. К. Арнольду принадлежит увертюра «Борис Годунов». В 1868 г. была начата М. П. Мусоргским его «народная музыкальная драма» «Борис Годунов». В предисловии к ней Мусоргский писал: «Я разумею народ, как великую личность, одушевленную единою идеею. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере». 27 января 1874 г. состоялось в Петербурге первое представление «Бориса Годунова»⁹². Подобно трагедии Пушкина, «народная музыкальная драма» Мусоргского прошла со слабым сценическим успехом, редко появлялась в репертуаре и свою высокую оценку нашла только в советскую эпоху.

3

1880 год — год открытия памятника Пушкину в Москве — усилил интерес к его драматургии и больше всего к «Годунову». Отрывки из него исполнялись в разных городах. На московских торжествах артист Малого театра И. В. Самарин читал вместе с монологом «Скупого рыцаря» сцену Пимена. Это был один из самых памятных моментов торжества.

Осенью того же года (19 октября) как отголосок пушкинских торжеств «Борис Годунов» был поставлен в Малом театре. Трагедия шла в той же произвольной редакции, что и в Петербурге. В немногих сохранных массовых сценах у режиссера С. А. Черневского не было и тех удач, которые были у А. А. Яблочкина. «Поразительный эффект, которым заключается трагедия («народ безмолвствует»), совершенно исчез на сцене», — свидетельствует известный критик С. Васильев.

Но актерское исполнение «Бориса» в Москве в

Малом театре было неизмеримо выше, чем в Петербурге.

В Пимене (И. В. Самарин) была, как отмечала критика, величавая простота летописца; ему не хватало лишь внутреннего драматизма. А. П. Ленский показал Самозванца умным удальцом. Ленскому удалась труднейшая сцена приема в Кракове, где Самозванец должен быть великим дипломатом, поминутно меняющим фронт своего дипломатического наступления и обороны, и где в то же время он должен обольщать всех своей мнимой «царственностью» и щедростью. Таким и был в этой сцене Ленский.

Марину играла М. Н. Ермолова. Вот в чем укорял ее С. В. Флеров-Васильев: «...не была тою хорошенькою женщиной, которую Пушкин видел в Марине. Она поднималась на трагические котурны более, нежели совместимо с характером Марины. Марина Ермоловой более пластична, нежели пикантна. А между тем именно эта пикантность, эта раздражающая привлекательность хорошенькой женщины составляет характеристические черты пушкинской Марины». Сколько похвалы заключено в этих укорах! Критик хотел, чтобы Ермолова играла в Марине «grande coquette» XVII века, а Ермолова создала властный характер честолюбивой женщины, стремившейся управлять царством и повелевать миллионами, иными словами, она воплощала подлинный замысел Пушкина.

Ярок и характерен был Шуйский в исполнении О. А. Правдина. У Н. Е. Вильде образ Бориса был лишен трагической силы.

Но удача актерского исполнения — при обычном разрушении пушкинского сценария — не спасла трагедии. Спектакль прошел всего десять раз и опять привел к пессимистическому выводу: «Сценична ли сама трагедия? Нет, не сценична, или, вернее, сценична только местами», — писал С. Васильев, не замечая, что делает вывод о сценичности по успеху отдельных мест трагедии, по удаче отдельных актерских ролей и эпизодов пьесы.

14 ноября 1889 г. Малый театр возобновил «Бориса Годунова» в той же постановке, но с новыми исполнителями главных ролей. Сменивший И. В. Самарина в роли Пимена П. Я. Рябов отлично представил кроткую старость смиренного инока, но не создал образа пушкинского летописца. У А. И. Южина (Самозванец) было много жара и пыла, но не было характерности: это был жар и пыл молодости вообще, а не энергия авантюриста, искателя московского престола. Борис — Ф. П. Горев — вложил в роль много присущей ему нервной силы и подъема, но создал образ «человека, присужденного к смертной казни», а не пушкинского Бориса. Театру удалось те сцены, где мог проявить себя превосходный реалистический ансамбль Малого театра. В народной сцене перед собором приковывал общее внимание юродивый (Н. И. Музиль). «Эта сидячая фигура в железном колпаке, в веригах, с котомкой за спиной, с длинной суковатой палкой в руках, с изможденным лицом и глубоко запавшими глазами была полна законченной художественности; каким-то жалким дребезжащим и ноющим голосом, каким действительно говорили юродивые, он повторял одну и ту же фразу: „Дай, дай, дай копеечку!“». В сцене в корчме этот ансамбль (О. О. Садовская — хозяйка, В. А. Макшеев и М. П. Садовский — Варлаам и Мисаил) выхватывал из истории кусок жизни, давал ее зрителю с ее живым кровообращением и мерно бьющимся пульсом. Сцена была выдержана в чистых сдержанно емких тонах пушкинского реализма.

«Борис Годунов» прошел в сезон 1889/90 г. всего шесть раз и больше не возобновлялся в Малом театре в царское время. Лишь отдельные сцены появлялись в этом театре: «Корчма на литовской границе» (юбилейный спектакль 1889 г.), «Келья в Чудовом монастыре» (1913 г., с А. И. Южиным — Пименом), сцена у фонтана» (1916 г.)⁹³.

В Александринском театре в оба юбилея, в 1887 и 1899 гг., из «Бориса» давались лишь отрывки. Как правило, удача была лишь там, где актер мог не схо-



„Борис Годунов“. Народная музыкальная драма
М. П. Мусоргского. Годунов — Ф. И. Шаляпин.
Москва, Большой театр.

лить с обычной тропы реалистической комедии; там же, где действие требовало трагического напряжения, а первым двигателем трагедии оказывался великий пушкинский стих,— там лучшие актеры оказывались беспомощными: привычный бытовизм связывал их по рукам и ногам, а искусство владения стихом было утеряно на долгие годы.

Если так шел «Борис» в столице, то что же делал с ним в провинции! Сообщая, что «Борис Годунов» «потерпел полнейшее фиаско» в Казани (1889), свидетель провала поясняет: «Все актеры здесь оказались не на своем месте и сумели превратить величественно-простую драму Пушкина в плохую мелодраму»⁹⁴.

В юбилейные дни 1899 г. ни один театр не поставил полного «Годунова»; всюду шли только отрывки (одна-две сцены), причем в императорских театрах число этих отрывков было меньше (два — в Александринском, один — в Малом), чем в некоторых из провинциальных (семь — в Ялте, десять — в Саратове)⁹⁵.

Отмечая эти неудачи театра при постановках «Бориса Годунова», необходимо иметь в виду, что каждая постановка этой трагедии, в особенности в провинции, происходила в самых неблагоприятных условиях: отсутствие в спектакле многих сцен, особенно народных, вызывалось во многих случаях запретом цензуры.

В цензурованном экземпляре «Бориса Годунова», по которому театры могли готовить трагедию к 100-летию юбилею Пушкина, были вымараны цензором Л. Красовским сцены «Севск» и «Царская дума» целиком, «Равнина близ Новгорода-Северского» почти целиком, финал сцены «Лобное место» со слов «Мужик на амвоне» и конец диалога Самозванца с Хрущовым и донским казаком. Были исключены «все слова, относящиеся к церковным обрядам и упоминаниям духовных лиц»⁹⁶. Сцена «Палаты патриарха» была

изъята из всех дореволюционных постановок «Бориса Годунова».

Мудрено было при этих условиях дать сколько-нибудь полную и правдивую постановку пушкинской трагедии.

Но еще суровее относилась царская цензура к допущению этой трагедии на сцену так называемых «народных театров». И через полвека после смерти Пушкина его трагедия была признана «неудобной к представлению на народных театрах» (1888). Это запрещение было повторено в 1894 г.

20 сентября 1905 г. цензура вновь запретила «Бориса Годунова» для «народных театров». И только в 1911 г. трагедия Пушкина, наконец-то, была, разумеется с вымарками и исправлениями текста, допущена на сцену этих театров.

Несмотря на цензурные рогатки, трагедия Пушкина, в отрывках, просачивалась в «народный театр».

В театральной и общей печати конца 1890 г. то и дело мелькают известия об исполнении сцены «Келья в Чудовом монастыре» и «Корчма на литовской границе» в спектаклях в деревнях и на фабриках. Наиболее примечательны, как наиболее полные по составу и наиболее культурные, были спектакли «Бориса Годунова» в Петинском деревенском театре Н. Ф. Бунакова (б. Воронежская губ.), поставленные силами крестьян (1899—1901), и в общедоступном театре при Лиговском народном доме в Петербурге, поставленные силами профессиональных актеров под режиссерством П. П. Гайдебурова (сезоны 1904—1906 гг.)⁹⁷.

4

В 1907 г. за воплощение «Бориса Годунова» взялся Московский Художественный театр. Постановка спектакля была осуществлена Вл. Ив. Немировичем-Данченко и В. В. Лужским; художником спектакля был В. А. Симов (первое представление — 10 октября). Эта постановка была настоящим поворотным

пунктом в освоении театром пушкинской трагедии. Впервые из 24 сцен трагедии были показаны 22. Исключена была лишь запрещенная сцена «Палаты патриарха» и сцена в ставке у Басманова. Массовые сцены, наконец-то, заняли свое место в трагедии и тем самым был (за исключением двух сцен) восстановлен сплошной ход действия трагедии. Вместо собраний эпизодов из биографий деятелей начала XVII столетия театр стремился показать трагедию из жизни народа.

Впервые на сцене в «Борисе Годунове» зашумел народ на Красной площади, на Девичьем поле, перед царскими палатами; впервые зазвучал гул и гомон битвы в сцене «Равнина близ Новгорода-Северского». Режиссер достиг этого приемом, извлеченным из пушкинского построения трагедии по методу *pars pro toto* — целое, раскрываемое и узнаваемое по его части. Была видна только маленькая часть Красной площади и Девичьего поля, заключенная в рамку, «но по этой тесноте, которая чувствуется в народе, толпящемся у крыльца собора Василия Блаженного или у монастыря, по тому бесформенному, разлитому гулу, который волнами долетает в очерченное рамкой место, постигалась огромность человеческого моря. И все, что относится к массовым сценам — колокольный звон, голоса из толпы, дети, дразнящие юродивого, сам юродивый, — все это слилось в неразрывное целое»⁹⁸.

Пол сцены был опущен и головы толпы приходились в уровень с головами зрителей; говорившие с крыльца собора дьяк и с лобного места Пушкин вышались над морем голов, которое было спереди, сзади, с боков. В сцене на Девичьем поле перед монастырскими воротами были видны плечи и головы коленопреклоненного воющего народа, над которым застыли стражники с секирами, преграждающие вход в монастырь. В сцене битвы близ Новгорода-Северского по небу неслись тревожные тучи, а на куске поля появлялись и исчезали на разных уровнях, то выше, то ниже, то спереди, то с боков, фигуры рат-

ников в кипучей суматохе боя. Впечатление битвы достигалось не массами народа, а ритмом движения немногих фигур и неопределенным тревожным шумом сражения.

Во всех прежних постановках «Бориса Годунова» трагедия оказывалась без конца: знаменитое «народ безмолвствует» превращалось в «народ не знает, что ему делать», потому что этого не знает и сам постановщик. В Художественном театре вместо обычной не нужно обширной площади был представлен небольшой крытый висячий переход в теремах. Подле него толпился всякий люд: здесь и гусяры, и слепцы, и нищие, и бабы — гуторят, спорят, поют, просят милостыню. Это — люд, который разбужен небывалыми событиями; в его молве слышится тревога, в его говоре есть уже небывалая смелость — он уже судит царей.

«Бояре идут!» Толпа шумит тревожнее. Шум растет в аккомпанемент жуткому шуму, несущемуся из палат; и вдруг из маленького окна в крытом переходе просовывается обросшая черной бородой красная рожа убийцы Мосальского: «Народ! Мария Годунова и сын ее Феодор отравили себя ядом... Что ж вы молчите? Кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!..» Этими словами тревожный шум толпы скошен, как шумящая трава косой, «народ безмолвствует». Он не принимает на себя этого убийства.

Великое молчание народа слышалось: в ответ на него молчал и зрительный зал. Финал пушкинской трагедии был найден.

Так же выразительно театр показал противоположность двух столкнувшихся исторических миров — Московии и Польши. Сцена приема в Кракове была одной из лучших в спектакле. Историческая верность этих сценических построений, однако, часто переходила в историческую чрезмерность, и в этом была одна из слабых сторон спектакля. Спектакль терял свое трагическое движение, сбиваясь на археологическую реконструкцию прошлого.

«Если мы будем полагать правдоподобие в строгом соблюдении костюма, красок, времени и места,— писал Пушкин в 1830 г.,— то и тут мы увидим, что величайшие драматические писатели не повиновались сему правилу»⁹⁹. Не повиновался ему и Пушкин, и спектакль немало пострадал от повиновения этому правилу, отвергнутому Пушкиным.

В стремлении к внешне-историческому, а не внутренне-поэтическому, т. е. пушкинскому, правдоподобию Самозванец (И. М. Москвин) был снижен чуть ли не до бытовой фигуры. Это был простак в речи, в повадке, в походке. Такой Отрепьев был уместен в корчме, но когда этот увалень предстал в сцене у фонтана, весь его облик и поведение оказались в вопиющем противоречии с пушкинским сценарием и стихом.

Ядом натурализма была отравлена сцена в корчме. Хозяйка бесконечно долго мыла огромную бочку, надоедая зрителю этим полезным занятием. Отрепьева театр заставил вступить в не предусмотренную Пушкиным драку с Варлаамом и потерпеть от него поражение. Для чего? Для того, чтобы дать Григорию обоснованный психологический мотив для навета на Варлаама, будто бы он и есть разыскиваемый приставами беглец из Москвы, тогда как эта натуралистическая сцена на деле была не нужна: у Пушкина навет мотивирован просто и прочно.

Натуралистический подход исказил сцену «Царские палаты». В поисках мнимой правды, руководствуясь тем, что Борис томится бессонницей, его заставили удобно прилечь на скамью и произносить свой монолог («Достиг я высшей власти») лежа. Один из острейших моментов трагедии превратился в эпизод из истории болезни некоего человека, триста лет назад страдавшего неврастенией.

Но главным грехом спектакля Художественного театра было забвение того, что Пушкин — поэт и что трагедия его есть поэтическое произведение. Театр нигде не опирался на стихи Пушкина как на могущественнейшее средство драматического воздействия.

Наоборот, он боролся со стихом Пушкина, превращая его в актерском произношении в прозу. Великолепно внешне (движение, жест, грим) отъединив мир Польши от мира Московии, театр не обратил внимания, что это отделение проведено самим Пушкиным в стихотворном строе польских сцен: одна из них построена, как рифмованная сцена комедии («Уборная Марины»), другая («Ряд освещенных комнат»), также построенная комедийно, наполовину написана рифмованными стихами, в других сценах поражает обилие отдельных рифмованных стихов (из 171 рифмованного стиха в «Годунове» 107, т. е. больше половины, приходится на четыре польские сцены). Это великолепное речевое обособление польских сцен ничем и никак не отразилось в их словесном воплощении актерами.

В пятистопном ямбе «Годунова» выдержана всюду (за двумя исключениями) цезура после второй стопы; это придает стиху величавую мерность, но лишает его внутреннего движения, свойственного ямбу с меняющимися цезурами. Но Пушкин увеличивает драматическую силу своего стиха привнесением в него рифм: рифмованными зачинами и концовками Пушкин выделяет особо драматичные моменты, сильнейшие узлы внутреннего драматического движения (примером такого зачина является ответ Самозванца: «Тень Грозного меня усыновила»; примером концовки — окончание сцены в тереме со знаменитым стихом: «Ох, тяжела ты, шапка Мономаха»). Художественный театр никак не воспользовался этим превосходным средством драматизировать течение трагедии. Высказанное в 1907 г. обвинение: «в Художественном театре не чувствуют, не понимают музыки слова, гармонии стиха» — тяготело над спектаклем «Борис Годунов».

Не было в спектакле и того подлинно социального звучания, той нарастающей тревоги, грозной «беды», которые составляют существо трагедии Пушкина.

«Борис Годунов» прошел в Художественном театре 52 раза в сезоне 1907/08 года и три раза в следующем. В сценической истории «Годунова» это —

беспримерный успех: едва ли число всех представлений «Годунова» за 37 лет во всех других театрах превысило это число представлений в одном театре. Спектакль при всех его недочетах поколебал легенду о несценичности «Годунова»: стоило лишь вложить в трагедию Пушкина большое режиссерское мастерство и культурный труд, как «Годунов» ожил на сцене. Однако полноту этой жизни и всю меру театральных возможностей трагедии Пушкина театру раскрыть не удалось¹⁰⁰.

Последней дореволюционной постановкой «Бориса Годунова» было мимолетное его появление (два спектакля) в Александринском театре весной 1908 г. Данный в пользу фонда сооружения памятника Пушкину в Петербурге, он шел в том же составе картин (16), что и в 1870 г., частью в тех же декорациях, строился на актерских «именах» (беглых монахов играли К. А. Варламов и В. Н. Давыдов, Шуйского — К. Н. Яковлев, Годунова — Г. Г. Ге, Самозванца — Н. Н. Ходотов) и, по словам «Ежегодника императорских театров», «не мог считаться спектаклем императорских театров, хотя бы уже вследствие того, что пьеса поставлена в 5—6 репетиций». Нового в спектакле было только заглавие. Вместо привычного «Борис Годунов» на афише стояло: «Комедия о настоящей беде Московскому государству...», но заглавие это резко противоречило содержанию и достоинству спектакля¹⁰¹.

Этот странный спектакль, от которого отреклась дирекция театра, его ставившая, был последней попыткой казенного театра подойти к «Годунову» и еще раз доказать, что на казенном театре трагедия Пушкина неосуществима и неуспех ее там предопределен.

Этот неуспех не удивил бы Пушкина.

«Что такое наша публика?» — спрашивал он еще в своих юношеских «Замечаниях о русском театре» и давал убийственную характеристику этой публики из господствующих классов. Эти, по выражению Пушкина, «зрители, нахмуренные в комедиях, зевающие в трагедиях, дремлющие в операх, внимательные, может

быть, в одних только балетах»¹⁰², могли ли они создать успех „Борису Годунову“?»?

«Успех совершенно не входил в мои расчеты, когда я писал его,— писал Пушкин про «Годунова» в 1831 г. Е. М. Хитрово.— К тому же, все хорошее в ней так мало рассчитано на то, чтобы поражать почтеннейшую публику (т. е. ту сволочь, которая нас судит)»¹⁰³.

Необходимым условием успеха своей трагедии Пушкин признавал не только художественную реформу театра, но и появление в нем пового зрителя, способного оценить смелость мысли и творческую глубину «Бориса Годунова».

Для успеха народной трагедии нужен был народный зритель. Этого зрителя, а вместе с ним и успех трагедии дала Пушкину Великая Октябрьская социалистическая революция.

МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ

1

«Маленькие трагедии» Пушкина, написанные в 1830 г., являются важным этапом в деятельности Пушкина-драматурга. Если в «Борисе Годунове» Пушкина занимали судьбы народа или даже народов (в трагедии, кроме русских, действуют поляки, казаки; целая сцена идет на трех языках — русском, немецком, французском), если трагедия изобилует массовыми сценами, то в маленьких трагедиях, наоборот, Пушкина интересует отдельный человек в предельном проявлении темперамента, в сильнейшем устремлении и упоении страстей.

«Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах,— вот чего требует наш ум от драматического писателя»,— писал Пушкин в 1830 г.¹⁰⁴.

Этой «истине страстей», этому «правдоподобию чувствований» Пушкин посвятил свои маленькие трагедии.

В первоначальной наметке 1828 г. заглавие трагедии о скупом рыцаре было просто «Скупой»¹⁰⁵. «Моцарт и Сальери» первоначально должен был носить название «Зависть». Предметом третьей трагедии — «Каменный гость» — является третья страсть: любовь.

Но «истина страстей», не разрывая с «правдоподобием чувствований», требовала того, чтоб основная страсть данного лица боролась в нем со многими другими «противочувствиями».

Пушкин достиг в маленьких трагедиях могучей силы этих противоборств. На них он и строит внутреннюю динамику своих трагических образов: рыцарская честь борется в старом бароне с его скупостью, и их кровавый поединок кончается смертью барона; в Сальери сосуществуют злой завистник и страстный ценитель гения Моцарта, побеждает завистник, но эта победа, как ясно из последнего монолога Сальери, не окончательная: Сальери, говоря, что «не был убийцею создатель Ватикана», и перед собственным своим судом оказывается убийцею гения.

По величию замысла, по важности темы, по богатству драматического содержания каждая из маленьких трагедий могла бы быть построена так же, как большие трагедии Шекспира и Шиллера — в пяти актах, в нескольких картинах, со множеством действующих лиц, с постепенным показом развития их характеров, с последовательным развитием драматических происшествий, ведущих к трагической развязке.

Но по своему построению маленькие трагедии Пушкина в корне противоположны трагедиям и драмам Шекспира, Шиллера и их западноевропейских последователей в XIX и XX столетиях.

Тему о Дон Жуане, развиваемую Мольером в пяти актах, тему, для развития которой после Пушкина А. К. Толстому понадобилась монументальная драматическая поэма в двух частях со множеством картин, с прологом и эпилогом, Пушкин драматургически уме-

щает в четырех небольших картинах и из «mille e tre» (тысячи и трех) женщин легенды о севильском обольстителе берет всего двух, а из мужчин, кроме Дон Жуана и Дон Карлоса, необходимого в качестве его соперника, лишь тех, без которых драма не могла бы существовать, не нарушая мировой легенды, — Лепорелло и командора.

Еще компактнее «Скупой рыцарь». Для несложной сценической биографии скупца Гарпагона Мольеру понадобилось пять больших актов и пятнадцать действующих лиц. У пушкинского барона-скупца несравненно более сложная и богатая событиями биография, она могла бы с избытком наполнить драматической борьбой пятиактную трагедию. Но биография эта устранена из непосредственного действия пьесы. Из числа действующих лиц (сведенных всего к пяти) вовсе изгнаны женщины — этот благодарнейший рычаг драматических противочувствий и противоборств в любой пьесе.

Пушкин не страшится еще большей скудости. В «Моцарте и Сальери» всего две сцены и два действующих лица. Двое — это предел, при котором только и возможно построение драматического произведения. Но Пушкин делает и этот предел еще более тесным. Два его действующих лица — мужчины, и между ними нет никаких внешних жизненных противоречий, которые могли бы вести к драматическому противоборству: оба они принадлежат к одному и тому же классу, оба они люди одинаковой культуры, одной и той же профессии. Устранив между двумя своими действующими лицами всякую возможность драматических столкновений на почве социальной, национальной, религиозной, жизненно-бытовой, изъяв мотив соперничества из-за любви к женщине, Пушкин отказался от подавляющего большинства мотивов, на которых строят драматические произведения. И тем не менее взаимоотношения между этими двумя персонажами маленьких сцен (в них всего 231 стих) завязаны Пушкиным так крепко, что то, что происходит между ними, — не «диалог», как особая форма

литературы не драматической (Платон, Лукиан и др.), а трагедия.

В маленьких трагедиях Пушкин предельно сжимает действие и добивается, в противоположность «Борису Годунову», единства времени (в «Моцарте» и «Пире» — несколько часов, в «Скупом рыцаре» — два, в «Каменном госте» — три-четыре дня) и единства места (действие каждой картины не выходит за тесные пределы данного города). В маленьких трагедиях, в противоположность «Борису Годунову», соблюдено и единство речи: сплошной (кроме двух песен в «Пире») пятистопный ямб со свободно меняющейся цезурой. Отказавшись от единообразия цезуры, как в «Борисе», Пушкин отошел и от рифмованных начал и концовок (за исключением одного места в «Скупом рыцаре»). Но зато он драматизирует белый стих, открывая в нем неисчерпаемые ритмические возможности, на которые должен опираться актер.

Маленькие трагедии — это эпилоги больших и сложных жизней, исполненных великой борьбы, мятежа человеческого духа. Это — заключительные развязки великих трагедий, пережитых до поднятия занавеса. Самая пространная из них — «Каменный гость». В три-четыре дня здесь подводится итог жизненному пути Дон Жуана. Mille e tre женщины — за сценой, в далеком прошлом; и Лаура и Донна Анна — не новые любви и не новые женщины на жизненном пути Дон Жуана, и новая встреча с ними — лишь развязка всей жизни севильского оболъстителя, ее конечный итог, трагический эпилог. Такова же по построению и самая короткая (одна сцена) из трагедий — «Пир во время чумы». На фоне трагического эпилога целого города — его гибели от чумы, переживают, стянутые в общий эпилог, эпилоги нескольких человеческих жизней.

«Моцарт и Сальери» — эпилог двух жизней, шедших разными путями к одной цели: служение искусству. И светлый путь Моцарта и темная трудная тро-

па Сальери заключены в их краткой роковой встрече, составляющей содержание трагедии.

И «Скупой рыцарь» построен как эпилог.

Пушкин был недоволен элементарностью «Скупого» Мольера, с простой и прямой биографией. Биография пушкинского Скупого богата и сложна. Он был придворным, рыцарем, полководцем, советником, приближенным к герцогу. Старый барон не только был рыцарем, он хочет им остаться: «бог даст войну, так я готов, кряхтя, влезть снова на коня». Он был и остался феодалом, гордящимся своей службой сюзерену. Такова его биография общественная. Его биография личная — это история его нисхождения к сундукам, в погреб. Вот ее суть:

Кто знает, сколько горьких воздержаний,
Обузанных страстей, тяжелых дум,
Дневных забот, ночей бессонных мне
Все это стоило?

Лишь два эпизода из этой повести, обильной внутренними и внешними событиями, мы узнаем из рассказа самого барона: эпизоды с дублонами вдовы и разбойника Тибо. Но эти эпизоды страшной биографии рыцаря, превратившегося в скупца, только намеченные в пьесе, могли бы составить первое, второе, третье и четвертое действия большой трагедии о скупом, променявшем меч рыцаря на тяжелый ключ от ржавого замка. Пушкин зачеркивает все эти четыре действия, которые написал бы, работая над данной темой, Шекспир или Шиллер, и оставляет одно действие — пятое. Все эти четыре опущенные поэтом действия актер, играющий пушкинскую пьесу, обязан вместить в одно заключительное, последнее, вместить так, чтобы по одному пятому действию зритель мог судить обо всей внутренней и внешней трагической борьбе, занявшей четыре предыдущих акта.

Представим себе, что Шекспир зачеркнул и истребил все четыре действия «Отелло» и оставил одно пятое. Актеру и зрителю предстоит трудная задача — в бурном финале найти всю драму Отелло в ее нара-

стающей глубине и силе. Такую примерно задачу Пушкин предъявляет театру в каждой маленькой трагедии.

«Истина страстей», столь дорогая Пушкину-драматургу, есть сжатие этих страстей до предела, до взрывчатого вещества, которое должно взорваться в сцене отравления Моцарта Сальери, в смерти скупого рыцаря или в гибели Дон Жуана. При таком сжатии трагической силы каждый стих Пушкина приобретает значение целого драматического явления.

В отступлении от этого закона драматической концентрации — причина тех сценических неудач, которыми богата сценическая история маленьких трагедий за целое столетие. Театр брался за пьесу Пушкина, как за драматическое произведение любого другого автора, не чувствуя в речевом и драматическом составе пушкинских пьес совершенно новых явлений.

Один из комментаторов Пушкина, Л. И. Поливанов, пишет: «Все драмы Пушкина при исполнении на сцене кажутся всегда слишком краткими.

Это происходит от того, что напряженная сосредоточенность их действий и сжатость их выразительного языка, свободного от всяких перифраз и эмфатических распространений, требуют особых приемов исполнения.

Недостаточное восприятие толпою этих драм не следует приписывать их краткости, а тому, что исполнители не применяются к лаконизму их языка... Исполнитель должен ценить каждый стих этих драм на вес золота, не боясь впасть в декламацию.

Необыкновенная простота языка их уже сама послужит к тому, что такое произношение не впадает в напыщенность. Тогда драмы Пушкина не покажутся краткими»¹⁰⁶.

Театр не чувствовал суровой правды, сгущенной силы пушкинской драматургии, не понимал ее закона, и недаром перед самой постановкой Художественным театром маленьких трагедий в 1915 г. В. Я. Брюсов предостерегал театр:

«Вспомним, как начинается „Моцарт и Сальери“:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет — и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.

и т. д.

Основная идея пьесы выражена в первых двух стихах. Это ли не попрание, не нарушение всех „требований сцены“? „Опытные“ драматурги всегда вначале ставят сцены незначительные, частью имея в виду зрителей, опаздывающих в театр, а главное, считаясь с законами внимания, которое напрягается не сразу, а нуждается в известной подготовке. Пушкин же требует от зрителя, чтобы он сразу, с первого слова был весь — внимание. Третий стих уже дает основную характеристику Сальери, и по этому одному стиху зритель должен понять, каков человек, делающий такое сравнение»¹⁰⁷.

Актер, не сумевший передать эти три стиха с театральной «уверчивостью» (выражение Пушкина), не сумевший сразу же ввести зрителя во все сомнения и тревоги, одолевающие Сальери, проигрывал ставку, без надежды отыграться в дальнейшем. Пушкин не дает простора актеру для медленного вхождения в существо действия: тут или могучая сила «истины страстей», или сценическая беспомощность.

Так построен весь «Моцарт и Сальери». Возьмем одну сцену:

Моцарт

Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?

Сальери

Не думаю: он слишком был смешон
Для ремесла такого.

Моцарт

Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство —
Две вещи несовместные. Не правда ль?

Сальери

Ты думаешь?

(Бросает яд в стакан Моцарта.)

Ну, пей же.

Эта сцена занимает несколько минут, но в ней — весь узел трагедии, ее вершина. Еще задолго до преступления в голове Сальери уже таилась мысль, что Моцарт лишний жилец на земле и Сальери должен уничтожить его. Раз у Сальери возникла эта мысль, значит он — не гений, согласно только что произнесенному суждению Моцарта («гений и злодейство — две вещи несовместные»). Моцарт, не зная, сам выносит себе смертный приговор. В этом: «Ты думаешь?» — актер, играющий Сальери, должен показать, что Сальери переживает в эту минуту то, что переживает преступник, услышавший справедливо заслуженный смертный приговор себе и мстящий судьбе смертью другого, неповинного человека. «Ты думаешь?» — в этих двух словах и в одном жесте, когда Сальери бросает яд в стакан, целая бездна драматического содержания. На таких узловых сценах держится каждая трагедия Пушкина. Если в каждом явлении, в каждом слове не звучит это глубокое, трагически наполненное действие, Пушкин не доходит со сцены.

Если актеры и режиссер не сумеют воплотить каждую маленькую трагедию Пушкина как мощный эпилог, вобравший в себя содержание великой трагедии, они не покажут Пушкина на сцене.

Любую из неудач с воплощением пушкинских трагедий легко истолковать как нарушение одной из норм пушкинской драматургии. С другой стороны, каждая из удач определяется сознательной или бессознательной верностью пушкинским законам театра.

«Моцарт и Сальери» — первая из напечатанных маленьких трагедий Пушкина и первое его драматическое произведение, увидевшее свет ramпы еще при жизни автора. 27 января 1832 г. «Моцарт и Сальери» был представлен «на Большом театре, в пользу актера г. Брянского».

Пушкин в это время находился в Петербурге, но нет данных, что он присутствовал на этом представлении. Трагедия при участии известных актеров Я. В. Брянского (Сальери) и И. И. Сосницкого (Моцарт) не имела успеха. Она шла для «съезда» публики, предшествуя главной пьесе бенефиса. По словам хроникера «Северной пчелы», «одни из зрителей не слышали от того, что входили в зал, искали свои места, усаживались; другие, бывшие уже в театре, не могли слышать от стука дверьми, шарканья ногами входящей публики. Правда, что сцены «Моцарта и Сальери» созданы для немногих, но эти немногие не могли насладиться ими вполне»¹⁰⁸.

То, что для «съезда» вместо обычной легкой комедии была поставлена трагедия Пушкина, можно рассматривать как проявление недоброжелательства к поэту. «Моцарт» был повторен только один раз, тогда как даже самые ничтожные пьесы исчезали с репертуара, не раньше чем после трех представлений. Обозреватель «Литературных прибавлений к „Русскому инвалиду“» писал о неуспехе «Цыган» (инсценировка В. А. Каратыгина) и «Моцарта»: «Сии два гениальных произведения А. С. Пушкина, известные всей образованной публике, мелькнули на сцене и скрылись с нее. Причин этому несколько. Первая, что помянутые сочинения созданы не для театра, вторая, что... но, кажется, достаточно и одной первой причины»¹⁰⁹.

«Созданы не для театра» — этот приговор над маленькими трагедиями Пушкина произносился при каждой попытке показать их со сцены, так же как и при постановках «Бориса Годунова», и совершенно не отвечал намерениям самого Пушкина. Поэт так же хотел видеть на сцене маленькие трагедии, как и «Бориса Годунова». Иначе Пушкин не дал бы «Моцарта» Я. В. Брянскому для его бенефиса, а через пять лет «Скупого рыцаря» для бенефиса В. А. Каратыгина.

Рецензенты первого спектакля «Моцарта и Сальери» обошли молчанием исполнение пьесы. Брянский, с согласия Пушкина, взял его пьесу в свой бенефис,

но вряд ли Пушкин находил его актером, способным воплотить Сальери, если вспомнить характеристику, которую дал ему в 1818 г.: «Брянский... имеет более благородства на сцене... тверже знает свои роли...; но зато какая холодность! какой однообразный тяжелый напев!.. Брянский всегда, везде одинаков... Неловкий, размеренный, сжатый во всех движениях, он не умеет владеть ни своим голосом, ни своей фигурой, Брянский в трагедии никогда никого не тронул»¹¹⁰. За 14 лет, отделяющие Брянского — Сальери — от этого пушкинского отзыва, он много и умно поработал над собой, но все же не вышел из своей школы — трагической напевной декламации и условной пластики, не подходивших к суровой простоте пушкинского Сальери.

Роль Сальери привлекла к себе и прославленного актера 1820—1840-х годов В. А. Каратыгина. Трагик выступил в роли Сальери 10 января 1840 г. в свой бенефис. На этот раз «Моцарт и Сальери» имел еще меньший успех, чем в 1832 г.; при повторении бенефисного спектакля 16 января он не был поставлен. Мастер романтической драмы и мелодрамы, Каратыгин оказался бессильным решить те трудные задачи, которые предъявляет Пушкин исполнителю Сальери.

Через 14 лет (8 января 1854 г.) в роли Сальери выступил в свой бенефис М. С. Щепкин; образ Сальери своей драматической насыщенностью и глубоким реализмом привлекал к себе великого создателя русского сценического реализма. Объявляя бенефис Щепкина неудачным, «Пантеон» объяснял это двумя причинами: «Во-первых, произведение слишком мало сценическое; во-вторых, Щепкин был слаб в роли Сальери». Месяц спустя в том же журнале печатается еще более суровый отзыв: «Ни прекрасные стихи, ни громкое имя поэта не спасли этот драматический отрывок от падения; впрочем, и исполнение было слабо до-нельзя»¹¹¹. «Моцарт и Сальери» был повторен только один раз.

У нас нет средств проверить этот суровый приго-

вор. Если он в какой-то степени справедлив, то неудача исполнения роли Сальери — редчайший случай в творческой биографии великого Щепкина.

Дальнейшие попытки постановки «Моцарта и Сальери» исчисляются единицами. В Александринском театре, в 1887 и 1892 гг., в ролях Сальери и Моцарта выступали В. П. Далматов и Р. Б. Аполлонский; в 1899 г. и позже Сальери изредка играл Г. Г. Ге. В сезон 1902/03 г. «Моцарт и Сальери» был возобновлен в декорациях А. Я. Головина, но прошел всего три раза.

С высокой трагической силой и мудрой простотой образ Сальери был воплощен Ф. И. Шаляпиным в «драматических сценах» Н. А. Римского-Корсакова, написанных (1898) на ненарушенный текст Пушкина.

Сальери Шаляпина захватывал зрителя пушкинской правдой с первого же момента, с поднятия занавеса.

Комната Сальери. Утро. Пышный большой парик вместе с парадным кафтаном бережно покоится на кресле: он приготовлен для дневных визитов. А сам Сальери, пожилой, с космами редких волос, в потертом кафтане опустил голову на руки, лежащие на клавиатуре клавесина, и застыл в немом отчаянии. Он всю ночь играл, сочинял за клавесином и вдруг впервые постиг, что «бессмертный гений» дан не ему, а Моцарту, что все, что он сочиняет, ничто пред музыкой Моцарта. Поистине, у Шаляпина говорило это трагическое молчание, в котором замер Сальери.

Внезапно сильным движением он поднимал голову от клавесина и вперял ввысь суровый взор с горьким укором небу:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет — и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.

Он начинает свою борьбу с небом, с богом, с судьбой, стремясь исправить их мнимую несправедливость.

Это было поистине гениальное начало пушкинской трагедии, и таким же было у Шаляпина все ее исполнение. Зритель видел перед собою преступника, которому совесть изрекает свой приговор.

Во всей сценической истории «Моцарта и Сальери» исполнение Шаляпиным Сальери было единственным, в котором актер возвысился до замысла великого поэта и воплотил его в строгом соответствии с теми требованиями, которые Пушкин предъявлял к трагическому актеру.

Еще печальней была судьба другой маленькой трагедии.

«Разве „Пир во время чумы“, поставленный и обставленный даровитыми артистами, не способен произвести глубокого, потрясающего впечатления, хотя это и отрывок?» — спрашивал в 1862 г. театральный обозреватель журнала «Время»¹¹².

Но пьеса Пушкина находилась под цензурным запретом. Она была поставлена впервые лишь в 1899 г., в юбилейные пушкинские дни, в Александринском театре и то с варварской цензурной вымаркой трех последних строк в «Гимне» Вальсингама. Царская цензура считала недопустимым, чтобы со сцены прозвучал грозный гимн во славу человеческого дерзновения, не знающего пределов:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю...

Лишенная этого героического дифирамба, трагедия не имела успеха¹¹³.

Сценическая история «Каменного гостя» носит иной характер. Из всех маленьких трагедий пьеса эта по построению и объему наиболее приближается к привычному для актеров типу романтической драмы «плаща и шпаги», построенной на любовной интриге, которой лишены другие маленькие трагедии. Поэтому театр охотнее и чаще брался за «Каменного гостя».

Впервые «Каменный гость» был сыгран в 1847 г. Александринским театром. «Сцены эти, хотя не дра-

матичные,— читаем в отзыве об этом спектакле,— были прекрасно прочитаны В. А. Каратыгиным (Дон Жуан) и В. В. Самойловой (Донна Анна). Играли их, впрочем, только один раз, полагая, что не стоит платить 50 рублей за «получасовую пьеску»¹¹⁴. Одной каратыгинской «декламации» оказалось, однако, недостаточно для Дон Жуана, как и для Сальери, и пьеса исчезла со сцены.

В сезон 1862/63 г. «Каменный гость» был поставлен Московским Малым театром. Отчет критика «Русского вестника» позволяет понять, почему в Москве, как и в Петербурге, был предопределен успех и этой трагедии Пушкина: «Актеры наши до такой степени извертели и изломались в мелодраме, что им неловко в простых рамках истинно художественной драмы. Удивляясь простоте положений между действующими лицами, актеры тревожатся, волнуются и собственными ужимками и кривляньями стараются дополнить то, чего, по их мнению, недостает Пушкину; они изо всей мочи играют там, где, вдумавшись в роль, нужно выполнять ее как можно проще, вовсе не прибегая к самодельному творчеству. Правда, такое простое исполнение роли гораздо труднее, оно требует сосредоточенного изучения и самой роли и всей пьесы, тогда как во французской мелодраме можно играть с плеча, известными, раз навсегда заученными приемами»¹¹⁵.

Актеры 1840—1850 гг. подменяли пушкинский трагический реализм повышенной декламационностью и эмоционально-риторической условностью мелодрамы и оказывались за сто верст от Пушкина.

С распространением в 1860—1880-х годах на сцене натуралистического бытовизма буржуазной комедии и драмы воплощение пушкинских трагедий стало совсем недостижимым. Господствующая практика того времени требовала, чтобы стихи читались, как проза, что лишало актера лучшего из орудий воздействия на зрителя — стиха поэта. Вот почему ряд постановок «Каменного гостя» в эти годы (Малый театр в 1877 и 1899 гг., Александринский театр в

1882 г., Пушкинский театр в Москве в 1880 г., Суворинский театр в Петербурге в 1899 г., Введенский народный дом в Москве в 1901 г., Народный дом Паниной в 1905 г. и др.) сопровождался обычно неудачами пьесы и изредка удачами исполнителей.

Примечательным из пушкинских Дон Жуанов был А. П. Ленский (Москва — 1877, Петербург — 1882). Ленский давал блистательный образ. Но Ленский — Дон Жуан из «Каменного гостя» — явно смешивался в воспоминаниях его зрителей с Ленским мольеровского Дон Жуана. Можно думать, что и такому взыскательному художнику, каким был Ленский, удалось создать в «Каменном госте» скорее общий образ Дон Жуана мировой легенды, чем тот его особый тип, который запечатлен Пушкиным. Когда Ленский выступал в Александринском театре (1882), к нему присоединился К. А. Варламов (Лепорелло), но он исполнял его так же, как впоследствии играл мольеровского Лепорелло: это был мольеровский персонаж, пытавшийся говорить плохо выученными пушкинскими стихами.

В первые годы существования московского Общества искусства и литературы, этой колыбели Художественного театра, «Каменный гость» был поставлен А. Ф. Федотовым. Роли Дон Карлоса и Дон Жуана последовательно играл К. С. Станиславский. Он сознавался впоследствии, что не ушел от оперной рутины: «Стоило мне услышать пушкинский стих, стоило мне надеть испанские сапоги и взять шпагу, — и все новое, добытое с таким трудом, пропало куда-то, а на смену ему явилось властное старое... Я снова копировал оперного баритона в парижских сапогах и со шпагой»¹¹⁶.

Для пушкинских торжеств 1899 г. «Каменный гость» был возобновлен в Малом театре. И опять был спектакль не Пушкина, а отдельных замечательных актеров. Мрачный, гордый Дон Карлос (А. П. Ленский) и сдержанно-страстная Донна Анна (Е. К. Лешковская) точно сошли с портретов Веласкеза. Но в спектакле не было пушкинской атмосферы.

В 1915 г. Московский Художественный театр впервые объединил «Каменного гостя», «Моцарта и Сальери» и «Пир во время чумы» в единый спектакль. Художником этого спектакля и одним из режиссеров был А. Н. Бенуа; ему принадлежал идейный план постановки. Соучастником режиссерской работы над «Каменным гостем» был Вл. И. Немирович-Данченко, две другие трагедии шли при режиссерском участии К. С. Станиславского. Велико значение этого спектакля в сценической истории маленьких трагедий: они перестали служить случайным привеском к другим пьесам, они стали объектом углубленной творческой работы замечательных мастеров театра.

Режиссеры спектакля стремились не только вдумчиво, ярко раскрыть содержание отдельных трагедий, но и сцементировать их в единое стройное целое. Но роковым для судьбы спектакля было то, что такие могучие мастера реалистической режиссуры, как Станиславский и Немирович-Данченко, передоверили основное художественное руководство постановкой чуждому Художественному театру эстетствующему декаденту Бенуа. В корне неверный режиссерский замысел и план Бенуа губительно отразился на постановке маленьких трагедий.

По замыслу А. Н. Бенуа, спектакль должен был представить «трилогию смерти», последовательно раскрывающуюся в «Каменном госте» и «Пире во время чумы» и заканчивающуюся «Моцартом и Сальери», который «является апофеозом: это — смерть гения, полубога».

Создавая этот произвольный «идейный стержень» спектакля, режиссер изменял Пушкина, так как группировал его реалистические трагедии (из которых каждая решает особую художественную задачу) в некую трилогию с мистическим содержанием. Объединяя маленькие трагедии по идее, насильственно навязанной Пушкину, Бенуа был в то же время далек от ясного понимания особенностей формы, в которую

кристаллизуется каждая из трагедий. «„Пир во время чумы“, — утверждал Бенуа, — это лишь заглавие, декорация, в которой разыгрывается нежная трагедия двух лиц», и последовательно сводил трагедию к «большому дуэту», «исполненному чистой пушкинской поэзией».

Бенуа был очень далек от пушкинского замысла «Каменного гостя», задавая себе вопрос: «Что это — трагедия или опера?» и отвечая: «Оперность налицо как в обрисовке характеров, так и в ситуациях и в ходе действия. Между речитативами, перебивающимися большими паузами, встречается целый ряд восхитительных арий и ариозо». Эта измышленная художником-эстетом «оперность» пушкинской пьесы не помешала ему рассматривать ее как мистерию. Основной смысл «Каменного гостя», по Бенуа, в том же, в чем смысл «Пира» и «Моцарта»: в том, «как борется человеческая душа с богом, как борется она с другими душами, как побеждает их и как в конце концов оказывается безнадежно проклятой, погибшей»¹¹⁷.

Вместо трех трагедий «солнца русской поэзии», на сцене Московского Художественного театра шла мистическая трилогия о смерти, автором которой был А. Бенуа, отражавший в замысле своей постановки растерянность интеллигенции перед грозным размахом войны и испуг перед надвигающейся революцией.

Спектакль шел в пышных живописных декорациях и костюмах холодного эстетизма позднего «мирискусничества». Актеры играли трагедию Пушкина так, как они играли драмы Чехова, строя все на оттенках переживания и ничего на искусстве пластики, на богатстве ритма, на музыке стиха. В том, что доносилось со сцены, отсутствовало главное — пушкинский стих.

Бенуа совершенно сознательно шел на это. Утерю пушкинского стиха он думал заменить «тонкостями» импрессионизма. Но пушкинский стих, истинный проводник трагического в его пьесах, перестав звучать, оставлял под замком и все «переживания»

актеров. Это открыто признал К. С. Станиславский, игравший Сальери. В его исполнении было немало художественно ценного, начиная с замысла: «Роль была мною задумана не на зависти, а на борьбе преступного долга с поклонением гению». И тем не менее взыскательный художник вынес себе суровый приговор: «Для себя самого — я жестоко провалился в роли Сальери»¹¹⁸.

Вывод этот надо обобщить: жестоко провалился в этом спектакле психологический импрессионизм как метод истолкования трагедий Пушкина, превращающий великого трагического поэта в прозаика-психолога псевдочеховской школы.

Провалились и ненужные попытки дополнить пушкинскую благородную простоту натуралистическими деталями, будто бы обогащающими пьесу сценическим движением. В «Пире во время чумы» Бенуа щедро показал кусок старого Лондона; но в теснинах его археологически верного архитектурного пейзажа терялись пирующие. Совершенно не звучал «гимн чуме».

В «Каменном госте» для большого движения Дон Жуан с Лепорелло перелезали через каменную ограду кладбища, для всех открытого, а для большего реализма Лепорелло прилежно занимался обглаживанием куриной ножки. В последней сцене, вопреки Пушкину, в отрицание легенды, Дон Жуан не проваливался вместе с каменным командером. В угоду требованиям неправильно понятого реализма Дон Жуан склонялся в изнеможении к ногам статуи и умирал.

У Пушкина Сальери говорит:

Вот яд, последний дар моей Изоры,
Осьмнадцать лет ношу его с собою...

Речь идет о порошке, который можно носить в перстне, в амулете, мгновенно всыпать его в бокал, где он тотчас растворится. Режиссеру показалось это слишком простым. Сальери вынимал из металличе-

ского футляра стеклянную трубку с ядом и старательно взбалтывал его в вине. Возясь с ядом, Сальери имел вид доброго старого аптекаря, приготавливающего лекарство.

Эта попытка истолкования Пушкина при помощи сложной системы натуралистических деталей, психологических тонкостей, эстетических причуд привела к тому, что Пушкин в постановке Бенуа перестал быть поэтом; но, перестав быть поэтом, он лишился всей своей великой силы и как драматург.

Наименьший ущерб в этом спектакле нанесен был постановщиком из «Мира искусства» «Каменному гостю» благодаря обаятельному таланту В. И. Качалова. Один во всем спектакле он не отнимал у Пушкина его великолепный стих, а, превосходно им владея, пользовался его гармонией и ритмом как сильнейшим драматическим оружием.

Исполняя Дон Жуана, Качалов хотел всмотреться глубже в эту влюбленность севильского обольстителя, притти к истоку этой не знающей преград жизненности. «Мне захотелось,— говорил он,— дать иного, чем он вырисовывается у Пушкина, Дон Жуана: не того, который избрал источником наслаждения женщин, но которому превыше всего держать, важнее всего преступить запрет, почитаться силой с кем-то, кто выше земли».

Не бунтующая мысль и не безудержная страсть, а ликующая радость, буйство бытия вели качаловского Дон Жуана к дерзновению, к спору с небом.

Сильнейшими сценами у Качалова были приглашение статуи командора на ужин и дерзновенное свидание с Донной Анной.

Дон Жуан — лучший образ пушкинского спектакля Художественного театра — для Качалова был лишь эскизом к иному, высшему созданию: «Я хотел победить поэта. Я оказался побежденным. Я, впрочем, думаю, что где-то глубоко все-таки сокрыт в пушкинском образе и пушкинском тексте и такой Дон Жуан. Но его нужно извлечь как-то по-иному, чем сделал я, через глубокое, но покорное вникание



„Каменный гость“. Дон-Жуан — В. И. Качалов. Москва,
Художественный театр, 1915 г.

в самый текст, через осуществление прежде всего легкости и красоты стиля этой пушкинской вещи»¹¹⁹.

Это признание В. И. Качалова правильно указывает на то, что театральный путь к Пушкину-драматургу лежит «через глубокое, но покорное вникание» в могучее слово и музыкальный стих, в высокую мысль и творческую волю великого поэта.

3

Сценическая история «Скупого рыцаря» — это история роли барона, точнее, его монолога, а не пьесы Пушкина. В этой истории роли имеются блестящие страницы.

В своих записках А. М. Каратыгина пишет: «Пушкин подарил моему мужу для его бенефиса своего „Скупого рыцаря“. Бенефис В. А. Каратыгина был назначен на 1 февраля 1837 г. Роль барона в спектакле должен был играть Я. В. Брянский, Альбера — В. А. Каратыгин.

29 января Пушкин скончался. А. И. Тургенев писал А. И. Нефедьевой: «Каратыгин, по случаю отпевания Пушкина, отложил бенефис до завтра, но пьесы этой играть не будут. Вероятно, опасаются излишнего энтузиазма»¹²⁰.

Запрещенный Николаем I из-за боязни демонстрации «Скупой рыцарь» не мог появиться на сцене и после смерти Пушкина.

М. С. Щепкин знал «Скупого рыцаря» наизусть. Не имея возможности сыграть его на сцене, Щепкин читал монолог старого барона с эстрады. Сохранились восторженные отзывы об этом исполнении. Историк Н. И. Костомаров свидетельствует, что Щепкин читал «с таким неподражаемым искусством, что стала понятна та слава, которою он пользовался столько лет». Т. Г. Шевченко записал в своем дневнике: «Прочитал так, что слушатели видели перед со-

бою юношу пламенного, а не семидесятилетнего старика Щепкина. Гениальный актер и удивительный старик»¹²¹.

В 1852 г. Щепкину удалось добиться снятия цензурного запрета с трагедии Пушкина и поставить «Скупого рыцаря» в свой бенефис, во время гастролей в Петербурге. Сам Щепкин в «Скупом рыцаре» не участвовал. Роль барона играл В. А. Каратыгин. Летописец Александринского театра мог отметить лишь то, что В. А. Каратыгин (барон) и А. М. Максимов (Альбер) «превосходно прочли свои роли, а В. В. Самойлов (жид) хотя и zelo плохо читал прекрасные стихи Пушкина, но был мастерски загримирован»¹²².

Через год, уже в Москве, Щепкин вновь поставил «Скупого рыцаря» в свой бенефис (9 января 1853 г.) и выступил в роли старого барона. Артист многим рисковал, выступая в этой роли, так как публика привыкла видеть в нем комика, превосходно игравшего мольеровского «Скупого», а роль старого барона принадлежала к амплу трагика. Несоответствие толстого, низенького Щепкина с обликом высокого, худого, иссохшего от скупости рыцаря было вопиющим. Тем не менее великий артист заставил всех зрителей забыть фигуру актера и видеть только трагического рыцаря-скупца.

Спектакль был торжеством Щепкина и Малого театра.

«Сцены Пушкина были обставлены и исполнены с полным уважением к знаменитому имени их автора»,— свидетельствует современник.— «В высшей степени отделанные сцены требовали и исполнения в высшей степени художественного. Это требование сознавали и исполнявшие их артисты, что ясно было видно из их игры, вполне отчетливой, добросовестной отделки которой нельзя не уважать».

Альбера играл К. Н. Полтавцев, герцога — И. В. Самарин, жида — П. Г. Степанов.

Щепкин захватил весь зрительный зал с первых же слов барона.

«Первые стихи монолога Скупого рыцаря: „Как молодой повеса ждет свиданья...“ были прочитаны Щепкиным вполне прекрасно: в них видна была вся скупость барона, все наслаждение его этою страстью, все блаженство, которое он находит в ней; да, то был именно скупец, уверенный, что богатство — лучшее благо в жизни, основа всякого могущества; на лице его и в голосе ясно видно было то удовольствие, о котором он говорит, сходя в подвал к своим верным сундукам, какое бывает у юноши к красавице. Так же прекрасно были прочитаны стихи, в которых он говорит о могуществе, доставляемом богатством: „Что не подвластно мне?“ — Ирония, слышанная в этих словах, росла при дальнейших признаниях барона. И такой жестокости, жестокости страшной, почти железной, ирония достигала у Щепкина в следующих стихах:

Да! Если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за все, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп — я захлебнулся б
В моих подвалах верных.

Страшно звучала эта ирония в смехе этого барона, вполне уверенного, что не случится потопа.

Все исполнители «Скупого рыцаря», сколько сохранилась память об их исполнении, произносили эти слова с трагическим содроганием, с предчувствием неизбежной кары за жестокий порок скупости или с каким-то «мистическим» ощущением надвигающейся трагической судьбы, несущей возмездие. Один великий реалист Щепкин произносил эти слова с холодной иронией, а кончал жестким, леденящим смехом. Гениальный по смелости и реализму подтекст его слов был: «Глупцы, пожалуй, могут поверить, что бог покарает меня „потопом“, и, будь я так же глуп, я мог бы, пожалуй, этому поверить: столько слез пролилось из-за моего золота. Но таких потоков не бывает; моя сокровищница прочна, а

золото — всепобеждающе; никто не разрушит моей твердыни». Это истолкование слов о потопе было у Щепкина реалистическим, полным внутренней правды и верным штрихом в социальной характеристике скупого барона.

«Прекрасно передано было Щепкиным чувство, когда барон, отпирая сундуки, сравнивает чувство, овладевшее им при этом, с чувством убийцы, вонзающим в жертву нож: „приятно — и страшно вместе“. Щепкин с большой силой „передал отчаяние скупца при мысли о разлуке с богатством и при ужасе, что сын расточит его. Вопрос: „А по какому праву?“ был страшен». При дальнейших словах о совести, об этом «незваном госте, докучном собеседнике», Щепкин «содрогается: «барон еще боится упреков ее... она просыпается в нем». Конец монолога в подвале «был прост, драматичен». В третьей картине, когда герцог говорит: «Назначьте сыну приличное по званью содержание», — барона Щепкина начинает коробить: скупец сказался в нем, но сказался в нем и рыцарь, когда слово «лжец» коснулось его уха, когда смертная обида взволновала его рыцарскую кровь, и он бросает перчатку своему сыну».

Общий вывод московского рецензента спектакля «Скупой рыцарь» был тот, что Щепкин «был прекрасен в роли барона, гениально хорошо изобразил скупого, прекрасно уловил разницу между скупым Мольера и скупым Пушкина».

Другой свидетель спектакля, пушкинист Л. И. Поливанов, признал щепкинское «Скупое рыцаря» событием в русском театре. В исполнении реалистом Щепкиным трагической роли в стихах Поливанов видел «эру перехода от подражательной декламации к правдивому произношению, сохраняя просодические средства поэта». Этим новым, небывалым на русской сцене произнесением стихов Щепкин оказывал сильнейшее драматическое, а не декламационное воздействие на зрителя. Как на образец такого воздействия Поливанов указывал на тот отрывок, в котором вы-

ражается сознание бароном его могущества (от вопроса: «Что не подвластно мне?» до слов: «С меня довольно сего сознанья»).

От слов: «Я царствую, но кто вослед за мною примет власть?» у Щепкина в декламации, в игре, в нарастании трагических противоречий шло «музыкальное, страстное crescendo», заключавшееся fortissimo — «протяжным воплем: „Он расточит!“». А затем Щепкин, оборвав этот вопль безумного отчаяния, прямо пугал зрителя простотою и силою обращения к нему: «А по какому праву?» Этим вопросом Щепкин внезапно втягивал зрителя, как судью, в кровную тяжбу между собою и сыном, составляющую сюжетно-драматическую тему всей пьесы.

Третий свидетель торжества Щепкина указывал на глубину и сложность психологической разработки образа: «Все ощущения, все переходы и оттенки в душе страшного скряги уловлены и переданы Щепкиным художественно». Однако глубоко правдивая, детальная разработка роли, обнаруживающая все переживания скупца, нисколько не мельчила образа, наоборот, лишь увеличивала его трагическую силу, его поэтическую мощь: «Мрачная поэзия образа в устах Щепкина производила эффект поразительный». Несмотря на огромный успех, Щепкин продолжал работу над образом: «В следовавших после бенефиса представлениях Щепкин в этой роли был еще выше».

Наконец, четвертый свидетель спектакля, критик петербургского театрального журнала «Пантеон», утверждал, что «в роли Скупого рыцаря Щепкин был выше, нежели во всех своих прежних ролях, выше всего, что только можно вообразить. Одна эта роль, исполненная так, как ее исполнил Щепкин, должна поставить артиста в ряд первоклассных европейских знаменитостей. Весь «Скупой рыцарь», этот драгоценный клейнод русской поэзии, от которого, однако, нельзя было ожидать особенного драматического эффекта, получил самое невероятное, самое полное, самое блистательное значение на сцене. Та-

кие сценические торжества нигде не повторяются часто».

Петербургский журнал, регистрировавший в свое время выступления трагика Каратыгина в драмах Пушкина «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и в том же «Скупом рыцаре» и неизменно приписывавший неуспех этих спектаклей мнимой «несценичности» пьес Пушкина, теперь, благодаря гениальному исполнению Щепкина, вынужден был признать, что маленькая трагедия якобы нетеатрального Пушкина получила «самое невероятное, самое полное, самое блистательное значение на сцене».

Своим исполнением «Скупого рыцаря» Щепкин разрушил легенду о несценичности трагедий Пушкина. Легенда эта, первым сочинителем которой был Николай I, предложивший Пушкину переделать «Бориса Годунова» в роман, ставила своею целью отстранить великого поэта от театра, укоренив нелепую уверенность, будто сам Пушкин и не предназначал своих пьес для сцены. Неуспех в этих пьесах такого актера, как В. А. Каратыгин, служил крепким аргументом в пользу этой пресловутой «несценичности» Пушкина.

Актер-демократ Щепкин разрушил эту реакционную легенду. Но Щепкин разрушил и другую легенду: он истребил самое понятие об «амплуа», вырвав роль старого барона из амплуа «трагика» и переведя его просто в амплуа человека.

Гениальная игра Щепкина заставила всех зрителей забыть о несоответствии внешнего облика актера и фигуры рыцаря и всецело отдать внутреннюю трагическую правду образа, созданного Щепкиным. Это было важнейшим событием в истории русского актерского мастерства, это была победа реалистического искусства, искусства внутреннего образа, создаваемого правдою искренних переживаний, над мастерством внешнего представления. За полвека до Станиславского Щепкин доказал, что правды внутренних переживаний достаточно, чтобы завоевать сценическому образу всю силу художественной истины

и обнаружить всю власть ее над зрителем. И если своими Фамусовым и городничим Щепкин доставил торжество реализму в комедии, то своим скупым рыцарем он доставил торжество реализму в трагедии.

В мае 1855 г. Щепкин дважды играл «Скупого рыцаря» в Петербурге. Сравнение щепкинской трагической простоты с каратыгинской мелодраматической выпренностью было неизбежно. Оно было в пользу Щепкина: «В игре Щепкина больше правды»¹²³, — писал петербургский корреспондент «Москвитянина», но не был сделан неизбежный вывод, что только путем простоты и поэтической правды можно подойти к Пушкину-драматургу.

Трагедия Пушкина, имевшая в Малом театре при Щепкине успех как пьеса (критика отмечала достоинство постановки и актерского исполнения К. Н. Платавцева — Альбера, И. В. Самарина — герцога и П. Г. Степанова — жида), в дальнейших постановках сводилась обычно к одному монологу барона во второй картине. В таком виде она сделалась излюбленной в репертуаре трагических актеров. Даже И. В. Самарин, достойный преемник Щепкина в роли барона, играл в Малом театре только одну сцену в подвале (спектакли 26 и 30 декабря 1880 г.). Впервые роль барона И. В. Самарин исполнил на пушкинских торжествах в Москве в 1880 г. Его исполнение, как уже говорилось, было одним из самых ярких моментов пушкинского праздника.

Из провинциальных артистов 1870—1890 гг. в роли скупого рыцаря имел долголетний успех трагик А. К. Любский. По воспоминаниям видевших его в этой роли, он рисовал образ, исполненный трагического величия, но играл в манере старых трагиков.

В Александринском театре «Скупой рыцарь» был возобновлен в 1887 г., к 50-летию со дня смерти поэта, с М. И. Писаревым в заглавной роли. Прекрасному исполнителю сильных драматических ролей в бытовых народных драмах, в пушкинской трагедии больше всего удалось передать психологический мотив — укоры совести, мучающие старого скупца.

Здесь звучало большое искреннее чувство. Но, как отмечала критика, Писарев недостаточно оттенил множество гениальных штрихов, драгоценнейших подробностей. Как все актеры его школы, он превращал пушкинские стихи в прозу.

В сезон 1889/90 г. в Москве были сделаны два новых опыта истолкования «Скупого рыцаря». В театре Горовой в этой роли выступил М. В. Дальский; в первом спектакле Общества искусства и литературы скупого рыцаря играл К. С. Станиславский.

«Оба исполнителя,— писал критик «Артиста»,— впали в одну и ту же ошибку: они гнались за внешним реализмом игры, в ущерб главной задаче — обрисовать пафос скупости, объявшей душу барона. Исполнители словно сознательно отказывались от изображения сильной страсти, внушающей ужас, заменяя ее жалким скопидомством, вызывающим пренебрежительное сожаление. Из-за складок рыцарского костюма барона, казалось, выглядывали засаленные полы плюшкинского халата»¹²⁴.

О работе над «Скупым рыцарем» Станиславский подробно рассказал в книге «Моя жизнь в искусстве». Борясь с трафаретом в изображении рыцарей и баронов из опер, артист решил найти переживания барона в исторически естественной обстановке. Находясь во Франции, Станиславский разыскал старый замок и велел запереть себя на несколько часов в его обширном подземелье. «Единственным результатом эксперимента,— по признанию Станиславского — был сильнейший насморк и еще большее отчаяние»¹²⁵ от сознания того, что и на тропе натурализма нет подступов к Пушкину. В дальнейшем Станиславский не возвращался к роли барона.

М. В. Дальский, начиная с нового выступления в этой роли в Александринском театре в 1896 г., играл ее неоднократно. Дальский был актер яркого романтического порыва. Меч в руках барона, сохраняющего свои сундуки как орудие власти, блестел у него ярче, чем ржавый ключ от сундуков.

В том же Александринском театре Дальского

сменил в роли барона Ф. П. Горев (1899). Он достигал в этой роли большого нервного подъема. Барон измучен бесконечным бдением около сундуков. В изображении Горева барон превращался в одержимого: он на грани сумасшествия от недуга скупоности.

В Московском Малом театре «Скупой рыцарь» был возобновлен в 1899 г. в последний раз полностью, как во времена Щепкина. Барона исполнял О. А. Правдин, в свое время игравший Гарпагона, Плюшкина и скрягу Крутицкого в комедии Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын». Его барон был отлично показан как скопидом, но не верилось, что этот хозяйственный старик может вызвать на дуэль.

В сценической истории «Скупого рыцаря» особое место занимают гастрольные спектакли итальянского трагика Эрнесто Росси (1830—1896). В числе весьма немногих артистов Запада он сумел понять величие Пушкина-драматурга. В первый свой приезд в Россию в 1878 г. он блестяще сыграл Дон Жуана в «Каменном госте», а в 1896 году создал мощный в своем трагизме образ рыцаря, сраженного скупостью¹²⁶.

4

К маленьким трагедиям Пушкина обычно причисляют и «Русалку». «Русалка» сильно отличается от болдинских пьес. В противоположность этим пьесам сюжет «Русалки» взят из быта старой Руси. Действие, сжатое в маленьких трагедиях до одного — четырех дней, в «Русалке», как и в «Борисе Годунове», растянуто на несколько лет («семь долгих лет») и вместо строгой приуроченности к определенному месту, как в «Моцарте» и других трагедиях, легко переносится в разные места. Числом картин (шесть) и действующих лиц (четырнадцать и отдельные массовые группы — «гости», «девушки», «русалки») «Русалка» превосходит болдинские пьесы (два действу-



„Евгений Онегин“. Опера П. И. Чайковского. Ленский —
Л. В. Собинов. Москва, Большой театр.

ющих лица в «Моцарте» и одна сцена в «Пире»). Речевое единство, достигнутое в маленьких трагедиях (пятистопный ямб), в «Русалке» нарушается: подобно «Борису Годунову», в «Русалке» несколько речевых строев (пятистопный ямб, четырехстопный хорей, двухстопный амфибрахий, народный стих разных строений). Все маленькие трагедии выдержаны в духе полного реализма (действенность статуи командора в «Каменном госте» predetermined традицией мировой легенды), наоборот, в «Русалке» широкое место отведено фантастике.

Но драматическое построение «Русалки» такое же, как и в маленьких трагедиях. Это — трагедия-эпилог. Завязка трагедии — ее первая сцена — начинается, вопреки всем драматургическим традициям, с эпилога, с трагического финала любви дочери мельника к князю. Весь сценарий пьесы, все ее драматическое движение направлены к тому, чтобы этот эпилог — гибель дочери мельника — стал эпилогом и для ее губителя князя. «Русалка» — трагедия посмертной мести. Мечь — это воспоминание о минувшем, страшное переживание его в настоящем — постигает и вероломного любовника-князя и корыстного отца-мельника. Их жизненные эпилоги — муки совести у одного и сумасшествие у другого — являются трагическим возмездием за их общую вину, приведшую к первому эпилогу, которым открывается трагедия, к гибели дочери мельника.

То, что пьеса не окончена поэтом, служило препятствием к постановке ее на сцене. Большие драматические театры России мало интересовались постановкой пушкинской «Русалки»; ни в одном из ведущих театров (Малый, Александринский, Художественный и т. д.) «Русалка» полностью никогда не шла; не было даже попыток поставить ее полностью.

Однако два замечательных образа «Русалки», сильных своим реалистическим трагизмом, — мельника и его дочери — не могли не привлекать лучших артистов русской драмы.

Еще в 1846 г. на провинциальных сценах выступил в роли мельника знаменитый трагик Н. Х. Рыбаков (1811—1876), о котором с таким благоговением вспоминает актер Несчастливцев в комедии Островского «Лес», и не расставался с этой любимой ролью вплоть до смерти. С особым успехом Рыбаков выступал в «Русалке» в 1872 г. в Москве, в Народном театре на Политехнической выставке. Это была первая по времени встреча народного зрителя (рабочие, ремесленники), с подлинной драматургией Пушкина, и Рыбаков захватывал этих зрителей из народа жизненной правдой образа мельника и высокой народной поэзией пушкинской драмы.

Написанная на русский сюжет, близкая народному зрителю, «Русалка» после постановки в 1872 г. проникла на народную сцену, но шла обычно с переделками и с тем же финалом, как в либретто оперы Даргомыжского, написанной в 1858 г.

Дочь мельника была одной из сильнейших драматических ролей во всем репертуаре русской сцены. Вот почему первая сцена «Русалки», где с правдивостью и глубоким сочувствием показана горькая доля крестьянской девушки, привлекала к себе таких выдающихся артисток, как А. К. Брошель, Г. Н. Федотова, П. А. Стрепетова, М. Н. Ермолова и другие.

Но пушкинский образ, с его речевой и действенной формой, осваивался с большим трудом и этими блестящими художниками русской сцены.

М. Н. Ермолова впервые сыграла «Русалку» в 1874 г. в Малом театре, в последний раз — в 1902 г.; центральная дата — пушкинский спектакль Малого театра в 1899 г. Ермолова порвала с несколько отвлеченным, самодовлеющим драматизмом Федотовой, не соответствовавшим той глубокой народной форме, в которую Пушкин отлил образ несчастной дочери мельника. Вместе с тем Ермолова вернула драме русской крестьянской девушки ту поэтическую форму, которой пренебрегала Стрепетова, сосредоточивая все свое внимание лишь на драматизме образа дочери мельника. Великая артистка нашла подлинно пуш-

кинский образ: сквозь прозрачную, как родник, ясность пушкинского стиха возникал прекрасный девичий образ, исполненный безысходной скорби и неопишуемого страдания, и весь светился великой любовью — поруганной, отвергнутой, но все еще живой.

Ермоловский образ был подлинно пушкинским, как и образ скупого рыцаря, созданный Щепкиным: он также был основан на «истине страстей», на «правдоподобии чувствований».

* * *

К каким выводам приводит изучение сценической истории маленьких трагедий Пушкина?

За столетие создалась театральная галерея хороших и даже прекрасных портретов героев этих трагедий, созданных замечательными актерами. Одиноким вершиной возвышается среди них образ скупого рыцаря, созданный Щепкиным.

Но эта же театральная история не знает сколько-нибудь удовлетворительных решений проблемы театрального воплощения ни «Скупого рыцаря», ни других маленьких трагедий Пушкина.

Старый театр не понял всей смелой реформаторской новизны маленьких трагедий с их поистине великим художественным совершенством и идейной глубиной их замысла. Не найдя должного воплощения для маленьких трагедий, как и для «Бориса Годунова», некоторые деятели старого театра создали легенду об их несценичности и дошли в этой легенде даже до нелепых утверждений, будто Пушкин и не предназначал их для сцены. Между тем одного примера со «Скупым рыцарем» в исполнении Щепкина довольно, чтоб опровергнуть эту легенду: в исполнении великого русского актера, отца сценического реализма, эта маленькая трагедия потрясала силою и величием своего трагизма.

Задача воплощения маленьких трагедий Пушкина оказалась не решенной дореволюционным театром.

В СОВЕТСКОМ
ТЕАТРЕ



ПУШКИН НА СОВЕТСКОЙ СЦЕНЕ

1

В стихотворении «Памятник» Пушкин, в справедливом сознании величия своего творческого подвига, предрекал:

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгуз, и друг степей калмык.

Как могли сбыться эти слова поэта в царской России, когда не только закабаленные и угнетенные народности, но и сам «гордый внук славян», многомиллионный русский народ, находился по воле царского правительства в состоянии почти поголовной неграмотности? Даже крестьяне пушкинских мест — Михайловского, где был создан «Борис Годунов», Болдина, где были написаны маленькие трагедии, — оставаясь в подавляющем большинстве неграмотными, не могли знать произведений Пушкина: что же, кроме одного «слуха», могло дойти до них о Пушкине? Побывав в Михайловском в 1899 г., когда исполнилось 100 лет со дня рождения Пушкина, писатель А. И. Фаресов пришел к выводу, что «сельские учителя и священники едва ли сами знакомы с Пушкиным и, разумеется, не могут быть проводниками сведений о нем в народе»¹²⁷.

В том же 1899 г. газета «Сельский вестник» обратилась к своим читателям с призывом ответить на вопросы: «Насколько известно в народе имя Пушкина, и какие сочинения его наиболее читаются народом?» В ответ редакция получила около 1000 писем от крестьян, но напечатала из них лишь самую небольшую часть: печатать их все — значило бы документально доказать, что русский народ, находясь под гнетом царизма, в огромном своем большинстве не знает и не имеет возможности знать своего великого поэта.

Один крестьянин Новоржевского уезда, соседнего с Опочецким, где находится с. Михайловское, ответил редакции «Сельского вестника»: «Весь народ здесь о Пушкине, можно сказать, понятия не имеет и совсем не знает его»¹²⁸.

Но и большинству грамотных рабочих и крестьян в царской России Пушкин оставался неизвестен или недоступен. Горькая бедность рабочего поселка и лютая нищета дореволюционной деревни преграждали Пушкину вход в казарму рабочего и в избу крестьянина. «Я имею семейство, состоящее из пяти сыновей и двух дочерей,— писал один рабочий в 1899 г., когда праздновалось 100-летие со дня рождения Пушкина,— и все мы рады почитать сочинения Пушкина, но не имеем средств на покупку сочинений. Я служу на железной дороге и получаю в месяц 25 рублей»¹²⁹.

Мечта Пушкина о том, чтоб его сочинения стали достоянием не одного русского народа, а всех народов страны, не могла осуществиться в царской России: многие из этих народов не имели своей письменности.

Великая Октябрьская социалистическая революция разрушила все преграды, стоявшие в течение многих десятилетий между великим народным поэтом и народом. Она полностью уничтожила неграмотность в городе и деревне. Она дала письменность и грамотность тем народностям, которых царская Россия держала в насильственном состоянии «дикости». Она создала насущную потребность в книге у миллионов трудящихся. Она создала мощные кадры советской интеллигенции. Она высоко подняла материальное

благосостояние трудящихся масс и сделала доступным для них приобретение сочинений Пушкина. Она навсегда освободила эти сочинения от цензурных запретов и от искажений, засорявших мысль великого поэта.

Только после торжества Великой Октябрьской социалистической революции Пушкин нашел, наконец, своего многомиллионного читателя в русском и других братских народах Союза ССР.

В Советском Союзе в среднем за год книг Пушкина издается немногим меньше, чем было выпущено за все время в царской России. С 1918 по 1936 г. вышло 335 изданий Пушкина. Их общий тираж составил 18,6 миллиона экземпляров¹³⁰. К 100-летию со дня кончины Пушкина спрос на его сочинения безмерно возрос. В передовой статье «Перед Пушкинскими днями» «Правда» писала: «Общий объем юбилейных пушкинских изданий определен в 13,4 миллиона экземпляров и 151,5 миллиона листов-оттисков. Но нынешние миллионные тиражи недостаточны. Произведения Пушкина расхватываются, едва поступают на полки книжных магазинов»¹³¹.

Если представить себе, что каждая книжка Пушкина бывает в руках только десяти читателей, это будет значить, что около ста тридцати с половиной миллионов читателей прочли сочинения Пушкина.

«Книга в деревне нашей области стала необходимостью», — сообщала «Московская колхозная газета». — «Большой любовью пользуются произведения А. С. Пушкина. Нет ни одного уголка в нашей области, где бы не зачитывались его произведениями. Отдельные книги Пушкина продаются десятками тысяч экземпляров. В прошлом (1935) году все районные магазины МОГИЗ'а продали 52 269 книг Пушкина. В этом году (1936) магазины получили 281 712 разных произведений Пушкина. В связи с юбилеем Пушкина в районные книжные магазины области отправляется около 123 тысяч книг Пушкина»¹³².

«Все, что помечено именем Пушкина, идет нарасхват», — писала «Восточно-сибирская правда» (Иркутск). — Мы удовлетворили, самое большее, одну де-

сятую часть людей, которые хотели бы видеть книги Пушкина на полках своих библиотек»¹³³.

В этих и во многих подобных сообщениях местных газет ярко выражена жажда нового, советского читателя прочесть Пушкина, и не только прочесть, но и не расставаться с ним.

Отчеты библиотек также свидетельствуют о растущем спросе на сочинения Пушкина. Вот, например, сообщение из Тулы, типичное для многих городов и сел нашей страны:

«Значительно возрос спрос на произведения Пушкина. Сейчас в 11 сельских библиотеках имеется 1140 книг Пушкина, и их нехватает. В прошлом году библиотеки Тулы получили 9500 книг поэта. Свыше 34 тысяч книг проданы индивидуальным покупателям. Спрос на книги Пушкина все время увеличивается»¹³⁴.

«Тысячи рабочих читают Пушкина»,— свидетельствовал корреспондент «Рабочей Москвы» с завода «Серп и Молот».— Никакие пополнения заводской и цеховых библиотек книгами Пушкина не в состоянии удовлетворить растущий с каждым днем спрос читателей. Полки, где должны бы стоять сотни произведений Пушкина, пусты — все на руках... Даже такие тома из собрания сочинений, как переписка, записки,— все на руках»¹³⁵.

Такие сообщения, поступавшие в 1936—1937 гг. со всех концов Советского Союза, свидетельствовали о том, что Пушкин нашел своего многомиллионного родного читателя.

За все столетие, от появления в печати первых произведений Пушкина до Октябрьской революции, лишь немногие его произведения были переведены на 13 языков народностей старой России и изданы всего в 35 тысячах экземпляров¹³⁶. За двадцатилетие же советской власти (1917—1936) тираж сочинений Пушкина на языках народов СССР достиг 1300 тысяч экземпляров¹³⁷.

К юбилею 1937 г. сочинения Пушкина были переведены на 52 языка народов СССР.

И финн, и «ныне» уже не «дикой тунгуз», и многие другие народы стали в советскую эпоху его читателями.

«Пушкина прочли заново,— писал Н. Тихонов,— прочли у походных костров гражданской войны, прочли в первых рабочих клубах, где шумело юное комсомольское племя, прочли те широкие массы, которые до революции не имели возможности читать — были неграмотными, прочли те племена и народы Советского Союза, на язык которых впервые были переведены произведения Пушкина»¹³⁸.

2

«Пушкин принадлежал к числу тех творческих гениев, тех великих исторических натур, которые, работая для настоящего, приготавливают будущее и по тому самому уже не могут принадлежать только одному прошедшему»^{138а}. Эти слова В. Г. Белинского оправдались вполне. Своим поэтическим гением, своим творчеством Пушкин «приготовил будущее» русской литературе.

«А. С. Пушкин — великий русский поэт, создатель русского литературного языка и родоначальник новой русской литературы, обогативший человечество бессмертными произведениями художественного слова». Так определяется значение Пушкина в постановлении Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР (от 15 декабря 1935 г.) об учреждении Всесоюзного Пушкинского комитета в связи со столетием со дня смерти Пушкина.

В Пушкине сказались талантливость, сила, вдохновение, страсть великой страны, ее трудящихся масс»¹³⁹.

В его поэзии, в образах непревзойденной красоты и правды многосторонне и глубоко отражена жизнь русского народа, показаны многие перевалы его исторического пути, найдены впервые многие черты народного характера, отражена многоликая природа нашей необъятной страны. Пушкин в мысли и в твор-

честве своем ни на миг не разрывал крепкой связи со своим народом. Творчество автора «Бориса Годунова» и «Русалки», «Песен о Разине» и «Сказок» питалось чистыми глубокими родниками подлинной народной поэзии, и нет ни одного произведения Пушкина, в котором не отразилась бы той или иной сторона народной мысль или чувство в их лучшем, совершеннейшем выражении. Как истинно народный поэт, Пушкин достиг прекрасной ясности и глубокой простоты во всем, что он писал.

«Великий русский народный поэт, создатель чарующих красотой и умом сказок, автор первого реалистического романа „Евгений Онегин“, автор лучшей нашей исторической драмы „Борис Годунов“, — поэт, до сего дня никем не превзойденный ни в красоте стиха, ни в силе выражения чувства и мысли, поэт — родоначальник великой русской литературы», — так характеризует Пушкина Максим Горький¹⁴⁰.

Так воспринимает Пушкина и советский многомиллионный читатель.

Тысячи отзывов рабочих, колхозников, советской интеллигенции и учащихся, рассеянные по повременным изданиям и, к сожалению, донныне не собранные в отдельную книгу, свидетельствуют об исключительной любви советского народа к Пушкину и отвечают, на чем основана эта любовь.

Перед 100-летней годовщиной со дня смерти Пушкина в ответ на призыв «Известий СССР» ответить, «чем дорог Пушкин советскому читателю», было получено около 550 писем, из которых только два читателя ответили, что юни не ценят Пушкина. В остальных ответах была, по выражению В. Вересаева, «волна нежной, совершенно исключительной любви к Пушкину». Рабочий шелковой фабрики С. Занко даже удивлялся самой возможности предложенного редакцией вопроса: «Что мне в Пушкине нравится? А что в нем может не нравиться? На ваш вопрос я бы почтительно обнажил голову и ничего не сказал». Другой читатель на вопрос отвечал вопросом: «Чем мне дорога весна, солнце, цветы, чистый свежий воз-

дух, ясное небо?» Читатель и почитатель Пушкина из деревни Гриднево писал, выражая мнение множества читателей: «Главное значение творчества Пушкина в полноценной жизненности. В нем не только радость брызжет золотыми искрами, но само страдание заключает в себе глубочайшую силу. У него — та настоящая жизнь, которою должны жить люди на земле». Эта жизненность Пушкина раскрывается для советского читателя прежде всего как борьба за лучшую жизнь для своего народа. Красноармеец Ч. Домен признается: «Мне Пушкин дорог за то, что написал «Капитанскую дочку» и что Пугачева, как героя и вождя революции крестьян, провел в жизнь, в народ под прикрытием „Капитанской дочки“». Другой читатель из Киева благодарен Пушкину за то, что он в нем «зажег жгучую ненависть к палачам и душателям свободы». Бывший красный партизан из Азово-Черноморского края писал: «Нам, коммунарам советских социалистических республик, жизнерадостная поэзия Пушкина является источником трезвого веселья, точкой опоры в нашем жизнерадостном мироощущении».

Новый, советский читатель Пушкина чувствует глубочайшую связь между поэтом и современностью. «Мне кажется,— писал Н. Е. Безруков,— что столетие со дня смерти Пушкина и двадцатилетие рождения Советов органически связаны между собой. Творчество Пушкина можно сравнить с ядреным зерном, созревшим под осень и схороненным снежным покровом суровой русской действительности. И в наше время майски расцветает наследие поэта на нашей народной почве. Ту же молодость, свежесть и бодрость, как в нашей стране, мы находим и у Пушкина». Токарь завода «Красное Сормово» Н. Коновалов писал: «Пушкин видел и ждал наше время, он первый сблизил свои чувства с народом будущего и так крепко соединил эту связь, что он всегда останется жить в мыслях и устах людей сегодняшней и завтрашней действительности». Сельский учитель В. Виноградов из Днепропетровщины справедливо утверждает от

лица множества советских читателей: «Мы пишем его имя не на обломках самовластья, а на прекрасном здании социализма, построенном на этих обломках. Я рад, что живу на земле, где жил и творил Пушкин»¹⁴¹.

Пушкин в советские годы далеко вышел за пределы русского языка. Многочисленные народы СССР устами своих поэтов заявляют о своей горячей любви к Пушкину. Эта любовь превосходно выражена в обращении к Пушкину азербайджанского поэта Самеда Вургуна, переводчика Пушкина на тюркский язык:

Я два года с тобой с глазу на глаз провел —
Для тебя не жалел бы и тысячи лет.
Люди наших аулов не знали тебя,
Ты не умер: ты нынче родился для нас.

В письме узбекского народа И. В. Сталину к открытию XVIII съезда ВКП(б) воздается

Народу русскому, великому — хвала
За славные его, великие дела!
За Ленина — хвала! За Пушкина — хвала!

В обращении к И. В. Сталину второго съезда писателей Казахстана (1939) читаем:

Святы, как мудрость и соль земли,
Пушкин, Абай, Шота, Тарас —
Те, чьим садам расцвести помогли
Ленин и вы, Сталин...¹⁴²

По оценке братских народов, Пушкин — один из величайших даров русской культуры, полученных ими из рук советской власти.

3

В 1937 г., в самый день 100-летней годовщины гибели Пушкина, «Правда» в передовой статье «Слава русского народа» писала:

«Влияние Пушкина на развитие культуры нашей страны безгранично. Его бессмертные творения стали

основой грамотности. Устами Пушкина впервые заговорили сотни миллионов людей. Пушкин поднял наш язык — по природе своей богатый и гибкий — до необычайной высоты, сделав его выразительнейшим языком в мире.

Пушкин никогда еще не был так популярен и любим, как в настоящее время. Это произошло уже по той простой причине, что никогда не было в нашей стране столько грамотных, читающих людей. Но не в этом только дело. Впервые читатель встретился с подлинным Пушкиным без корыстного посредничества многочисленных искажателей текстов поэта, без реакционной цензуры, без скудоумных и ничтожных толкователей, старавшихся причесать буйного Пушкина под свою буржуазную гребенку. Пушкин предстал перед народом в настоящем своем облике — поэта и гражданина, и народ полюбил его, как лучшего друга»¹⁴³.

Достаточно привести лишь две-три иллюстрации к этим словам центрального органа партии.

«Интерес к творчеству Пушкина на Электрокомбинате (им. Куйбышева, в Москве) огромный, — читаем мы в «Вечерней Москве» (7 февраля 1937 г.). — Сотни людей посещают ежедневно Пушкинскую выставку... Заведующая заводской библиотекой жалуется, что нехватает книг Пушкина... 700 пропагандистов завода по цехам и красным уголкам ежедневно проводят чтения произведений поэта». На пушкинской конференции Электрокомбината был прочитан рабочим ряд докладов о жизни и творчестве великого поэта. Инженер-комсомолец прочитал доклад о драматургии Пушкина, в котором утверждал: «Пушкин является основоположником русской реалистической драмы»¹⁴⁴.

При такой подготовке, которую получили рабочие Электрокомбината им. Куйбышева, они не могли не явиться самыми внимательными и требовательными посетителями пушкинских спектаклей московских театров. В этих пушкинских уголках при заводах, в этих кружках по изучению произведений Пушкина форми-

ровался новый зритель Пушкина,— тот самый, который произвел переворот в театральной судьбе Пушкина.

Так происходило не в одной Москве. В Орехове-Зуеве — читаем мы в «Рабочей Москве» (январь 1937 года) — «широко развернулась подготовка к пушкинским дням. На фабриках и заводах проводятся лекции и беседы о жизни и творчестве великого поэта. На отбельно-красильной фабрике, в школе № 3, во Дворце культуры, в центральной библиотеке организованы пушкинские выставки. Тысячи рабочих и работниц посетили уже эти выставки... На фабриках и заводах Орехова проходят собрания, посвященные творчеству Пушкина»¹⁴⁵. Тысячи рабочих, служащих, школьников ознакомились с жизнью и творчеством поэта. Драматический театр в Орехове поставил к юбилею «Бориса Годунова» (режиссура А. Грипича).

Нет сомнения, что все указанные лекции, беседы, собрания, выставки, посвященные Пушкину, послужили тем надежным мостом, по которому рабочие зрители прошли в театр смотреть трагедию Пушкина. Можно поручиться: ни на одном из спектаклей «Бориса Годунова» в дореволюционном театре, хотя бы это был Малый или Художественный театр столицы, не было зрителя, столь подготовленного к восприятию пушкинской трагедии, как на этом спектакле «Бориса Годунова» в одном из местных советских театров. И подобную, небывалую для старого театра, подготовку к восприятию пушкинской драматургии получило население подавляющего большинства советских городов.

В колхозной деревне, в фабричном поселке, месте, где происходила первая встреча с Пушкиным, была библиотека или изба-читальня.

Приведем только один, но очень показательный пример такой встречи с Пушкиным в фабричном поселке (Дедовка, Московской обл.): «У стола выдачи книг один за другим проходят читатели: „Пушкина! Пушкина! Мне полного Пушкина!“... Читатели уже не удовлетворяются чтением отдельных произведений,

они требуют полное собрание сочинений великого русского поэта, чтобы там были не только стихи, драмы и проза, а обязательно и переписка поэта, его критические работы... В ходу и все книги о Пушкине.

Библиотека Дедовской текстильной фабрики ведет большую работу к пушкинским дням. В красном уголке фабрики, на квартирах рабочих проведено 14 громких чтоток произведений Пушкина.

Это не удовлетворяло библиотечных работников. Вскоре в поселке заговорили о пушкинских вечерах. На квартире у стахановки т. Курсиной учительница Курочкина рассказала биографию поэта. Сын т. Курсиной, ученик 6-го класса, прочитал стихотворение „Памятник“; затем завели патефон, начались выступления артистов: Качалова, Неждановой, Норцова. Они читали стихотворения Лермонтова „На смерть поэта“, читали „Послание в Сибирь“ и „К Чаадаеву“. Они пели арии из „Евгения Онегина“, романсы: „Я помню чудное мгновенье“, „Красавица“...

Жил старик со своею старухой
У самого синего моря.

Голос Качалова неподражаемо передает великолепную сказку. В комнате тишина. Патефон привел сюда, в квартиру стахановки, лучших артистов, он украсил пушкинский литературный вечер. Но вот погашен свет. Читаются строки из „Евгения Онегина“. На полотне появляются иллюстрации к бессмертному произведению Пушкина. Действуют проекционный фонарь и диапозитивы. „Хорошо!“ — говорят участники вечера. Они благодарят библиотеку за организацию вечера. Они просят не забывать их, приготовить книги Пушкина.

Слава о пушкинских вечерах прошла по всему поселку. В библиотеку приходят просить устроить вечер даже из соседних сел. Уже провели восемь пушкинских вечеров в Дедовке, но в очереди десятки людей, они просят, они обижаются, что их обходят...»¹⁴⁶

Сообщение это весьма типично. Подобных сообщений в газетах 1936—1937 гг. было множество.

Библиотеке, фабричной, поселковой, колхозной, приходится не только удовлетворять пробудившуюся потребность рабочих, колхозников в чтении Пушкина, библиотеке приходится брать на себя обязанности концертной эстрады и театральной сцены. В деревнях жаждут слушать чтение Пушкина, внимать музыке, вызванной его стихами, видеть его образы. Чтобы удовлетворить требования дедовских рабочих и колхозников, библиотеке пришлось обратиться к заочной помощи лучших артистов советского театра. Народный артист СССР В. И. Качалов, лучший исполнитель Пушкина на советской эстраде, заворожил своим исполнением слушателей Дедовки.

«Громкие читки» Пушкина в библиотеках, школах, клубах захватили всю страну, собрали многомиллионного слушателя¹⁴⁷. Громкие читки — это первая стадия той новой театрализации Пушкина, которую осуществил новый многомиллионный советский читатель Пушкина.

Нет такой районной библиотеки, нет такой школы и клуба в городе и деревне, где в 1936—1937 гг. не появился бы новый публичный чтец Пушкина — из среды учащихся, комсомольцев, рабочих, колхозников, солдат, учителей, библиотекарей и т. д. Репертуар этого чтеца — весь Пушкин. Тот, кто по тем или другим причинам еще никогда не держал в руках книги Пушкина, тот слышит теперь чтение Пушкина всюду — в рабочем цехе, в колхозной бригаде, в солдатском клубе. Чтец Пушкина — это в 1936—1937 годах первый проводник к Пушкину огромных народных масс. Но он же, этот чтец, был для широких трудовых масс и первым исполнителем Пушкина, в том числе и Пушкина-драматурга. На пушкинские громкие читки стекались не только те, кто не читал еще Пушкина, но и те, кто уже успел полюбить его и искал встречи с ним как с мастером живой речи, как с художником, непосредственно действующим драматическим словом. В репертуаре этих народных чтецов были не только

стихи и проза, но и драматические поэмы (особенно любимы «Цыганы») и драмы Пушкина во главе с «Борисом Годуновым».

В столицах и больших городах с художественным исполнением произведений Пушкина выступали: Д. Н. Журавлев, В. Н. Яхонтов, А. И. Шварц, Игорь Ильинский, Е. И. Тиме, В. В. Яблонская и другие мастера своеобразного «театра чтеца», небывалого в досоветские времена. Но никакие кадры актеров и профессионалов художественного чтения не могли бы удовлетворить пробужденной революцией народной жажды слышать чтение Пушкина. Безымянный народный же чтец Пушкина удовлетворял ее едва ли не полностью. В сценической истории Пушкина — это явление исключительной важности.

Из громкой читки возникает литературный вечер, т. е. попытка выйти с произведениями Пушкина и с отрывками из его сочинений на эстраду. Дальнейшей стадией театрализации Пушкина в необъятном самодеятельном искусстве советского города и деревни является уже работа над спектаклем Пушкина. Так было, например, в севастопольском «Трансэлектро»: от чтения «Цыган» и отрывков из «Бориса Годунова» перешли к большому литературному вечеру, а затем и к постановке «Русалки».

В Ульяновской библиотеке (Бронницкий район Московской обл.) после «громких чток» Пушкина читатели библиотеки перешли к работе над постановкой «Цыган» (в собственной инсценировке)¹⁴⁸.

То же самое происходило в далекой Карелии: «Учителя школ и библиотеки Прионежского района организуют громкие читки произведений Пушкина. Шуйская сельская библиотека в октябре провела пушкинский вечер. В Виданах организован кружок по изучению Пушкина. Драмкружок при избе-читальне готовит инсценировку поэмы Пушкина „Цыганы“»¹⁴⁹.

Подобных фактов можно бы привести немало. Колхозный и рабочий читатель Пушкина последовательно становился чтецом, участником литературного вечера

и, наконец, актером, участвующим в пушкинском спектакле, иначе сказать — проходил три стадии самодетельной театрализации Пушкина.

4

Самодетельный театр — явление небывалое в истории русского театра. Это в полном смысле театр широчайших народных масс, пробужденных Великой Октябрьской социалистической революцией к культурной жизни. Это — театр, в котором сам народ — рабочий, колхозник, солдат — является актером, постановщиком, художником, заведующим репертуаром... В самодетельном театре любовь народа к тому или другому драматургу, к той или иной его пьесе проявляется самым прямым образом: никакой самодетельный коллектив не станет работать над пьесой, которая ему не по душе, никакой актер самодетельного театра не станет отрываться от своего профессионального труда в колхозе или на заводе ради участия в пьесе, которая не дает ему идейного и художественного удовлетворения. Вот почему успех или неуспех того или иного драматурга в самодетельном театре является верным показателем истинного отношения к нему широкого народного зрителя.

Огромность успеха Пушкина в советском театре была ярко показана на Всесоюзной Пушкинской выставке в Москве в 1937 г. В шестнадцатом зале выставки — «Пушкин в музыке, театре и кино» — на одной из карт были обозначены светящимися точками города и театры дореволюционной России, в которых исполнялись пьесы Пушкина; таких мест оказалось всего около 20. На другой карте был показан Пушкин на сцене в СССР; таких светящихся точек оказалось около 600.

Но, как ни разительны эти цифры, они не дают верного представления о действительных размерах народного участия в театре Пушкина: на этих картах приняты были в расчет только профессиональные театры.

Самодетельные театры рабочих и солдатских клубов, колхозной деревни, городских и сельских школ и т. д. не вошли в эти цифры. Но у нас есть возможность определить долю участия самодеятельного театра в воплощении Пушкина на сцене. По официальным данным, опубликованным накануне Чрезвычайного VIII съезда Советов в 1936 г. накануне Пушкинского юбилея, имелось «свыше 60 000 колхозных драмкружков. Колхозный кружок в среднем ставит десять спектаклей в год»¹⁵⁰. Предполагая, что только один из этих спектаклей был в каждом кружке уделен Пушкину в связи с его юбилеем в 1937 г., мы получаем шестьдесят тысяч спектаклей (или «вечеров», на которых исполнялись драматические отрывки) Пушкина в колхозной деревне.

Если предположить, что каждый из этих спектаклей посетило в среднем лишь сто зрителей, то окажется, что около шести миллионов зрителей советской деревни видело в юбилейный пушкинский год его произведение на самодеятельной сцене.

Но в эту поистине огромную цифру не входят пушкинские спектакли рабочей, солдатской и школьной самодеятельности. Как показывают материалы ВТО, Дома народного творчества им. Крупской, фабрично-заводских газет и т. д., вряд ли был какой-либо рабочий клуб или какая-нибудь школа, которые остались бы в стороне от этой театрализации Пушкина: вечера и спектакли Пушкина в рабочей и школьной самодеятельности насчитывались многими тысячами, и сотни тысяч зрителей присутствовали на них.

В исполнении театральной самодеятельностью города и деревни был представлен едва ли не весь Пушкин — драматический и недраматический. Никогда недраматический Пушкин не был так полно представлен на сцене, как в самодеятельном театре: от «Утопленника», «Братьев разбойников» до «Капитанской дочки», от «Анджело» и «Полтавы» до «Повестей Белкина».

Характерною особенностью этой самодеятельной театрализации Пушкина было то, что, в противопо-

ложность практике старого театра, несценические произведения Пушкина в огромном большинстве случаев не подвергались переработке и «досочинению» со стороны постановщиков; самодеятельный театр театрализовал поэмы, сказки и повести Пушкина, не вступая в незаконное драматургическое сотрудничество с великим поэтом.

«В час изба-читальня густо заполнилась зрителями — колхозниками из сел Страхово, Тяпкино, Кошкино — и в пространстве между сценой и первым рядом скамеек втиснулись малолетние очарованные ребята... Драмкружковцы приоделись в старинные кафтаны, в расшитые охабни, в сарафаны. Руководительница драмкружка О. Поленова властно крикнула: „Начинаем!“. Занавес раздвинулся, и колхозники села Страхово сыграли для своих односельчан и для гостей из близлежащих сел пушкинскую „Русалку“.

На другой день состоялось общее собрание страховских колхозников, слушали годовой отчет правления... Собрание шло весь день и весь вечер, и вместе с ним затянулась генеральная репетиция „Скупого рыцаря“, ибо барон, будучи в действительности избачом, вел протокол заседания. Альбер работает кузнецом в колхозе „Спартак“ и слишком заинтересован в его делах, чтобы пренебречь столь важным днем, а рыцарскому слуге Ивану вовсе приходилось жарко как председателю ревизионной комиссии.

Но вот окончилось собрание. Все участники пьесы побежали одеваться и гримироваться.

Затаенно жадно слушали колхозники и колхозницы пушкинские стихи. Только во второй картине, когда предстал перед ними сумрачный подвал с сундуками, полными золота и драгоценностей, и когда трясущийся, дряхлый, одержимый страстью барон спустился в свое заветное царство со свечой в руке, одна из женщин шепнула, не выдержав: «Батюшки, страсти!»

Драмкружок колхоза „Спартак“ в селе Страхово, Московской области, существует с самых первых дней революции. Здесь двадцать четыре участника. Нельзя

переоценить роль кружка. Драмкружковцы поражают своей речью: культурной, ясной, чистой. Новая постановка — новая ступень подъема и самостоятельных актеров и их зрителей. Готовя, например, „Скупого рыцаря“, колхозники знакомились по самым различным источникам с сущностью, с характером изображаемой эпохи. Все драмкружковцы много читают. Колхозный кузнец Семенов, например, знает наизусть чуть ли не всего Пушкина... За годы своей замечательной деятельности кружок сыграл „Бориса Годунова“, „Царя Максимилиана“, „Жар-птицу“, „Вильгельма Телля“, пушкинских „Цыган“, переделку рассказа Лескова „Тупейный художник“, и, наконец, теперь, в ознаменование пушкинских дней, — „Русалку“ и „Скупого рыцаря“...

Кружок существует исключительно на средства, выручаемые от спектаклей в окрестных домах отдыха и селах»¹⁵¹.

Приведенный рассказ дает возможность заглянуть в живую практику пушкинского спектакля в колхозной деревне. Из репертуара драматического кружка в селе Страхове на Оке (Тарусский район) видно, что колхозники пришли к Пушкину от «Царя Максимилиана», от старинной драмы дореволюционного крестьянского «низового» театра, но до «Русалки» и «Скупого рыцаря» уже сыграли «Цыган» и «Бориса Годунова». Как играли колхозники маленькие трагедии, — это зависело от наличия в их среде актерских дарований, но не только от этого: это зависело и от их любви к Пушкину и от серьезности их подготовки к его воплощению на сцене, а во всем этом не было недостатка у страховских колхозников. И, конечно, так было не у них одних: приведенные выше сведения о большом интересе колхозной деревни к творчеству Пушкина, к книгам о нем, о повсеместных громких читках его и т. д. свидетельствуют о горячей любви к великому поэту, о культурном росте советской деревни.

В сообщении о страховском пушкинском спектакле,

помещенном в «Правде» (1937), важно отметить и еще одну сторону. Работа над Пушкиным прекрасно совмещается у колхозников с их повседневной производственной работой, с их заботами о процветании своего колхоза, более того, наиболее горячими участниками пушкинского спектакля оказываются как раз самые деятельные члены колхоза.

Интерес всего самодеятельного театра вызвал в 1936—1937 гг. «Борис Годунов»; так же было и в юбилей 1949 г. С великой народной трагедией массовый народный читатель хорошо познакомился в чтении и в громких читках, высоко оценил трагедию, и тем естественней было желание этого читателя «Бориса Годунова» превратиться в его зрителя и исполнителя.

Из сценической истории «Бориса Годунова» в дореволюционном театре мы знаем, с каким трудом проникал он на сцену. В самом построении трагедии — 24 картины, со множеством действующих лиц — заключены большие трудности для постановки даже в хорошо оборудованных профессиональных театрах; для самодеятельной же сцены трудности эти непреодолимы. Тем не менее самодеятельный театр всех типов не отказался от постановки «Бориса Годунова»; можно указать немало постановок, где давались важнейшие сцены из трагедии: в келье Пимена, в царских палатах («Достиг я высшей власти»), в корчме, у фонтана и др.

В школах Тулы, Калуги, Калязина, Читы, Тамбова, Арзамаса, Богородицка, Шуи, Иванова, Витебска и т. д. шли отрывки из «Бориса Годунова» в исполнении учеников старших классов.

Над сценами из «Бориса Годунова» успешно работали самодеятельные коллективы в Донбассе (шахта им. Сталина, клуб «Красный Октябрь»), на Тульском оружейном заводе, в Клубе трамвайщиков Таганрога, в Ленинске-Кузнецком и т. д. В колхозной деревне шли сцены из «Бориса Годунова» в Тульской области и в Азовско-Черноморском крае, на Волге и в Сибири¹⁵². «Великолукская правда» сооб-

щала (1936) 20 ноября о колхозных постановках «Бориса Годунова» в том самом Новоржевском уезде, в котором в 1899 г. крестьяне даже и не слышали о Пушкине: сцены из его трагедии шли в Слободском сельсовете, в Дубровском клубе и в Выборской МТС¹⁵³.

Самодеятельный театр стремился поставить возможно большее число сцен «Годунова» и в некоторых постановках давал их больше, чем в дореволюционных спектаклях профессионального театра.

В 1934 г. в «Известиях» (№ 280) была помещена телеграмма: «Саратов, 1 декабря. В клубе села Сосновая Мыза Хвалынского района на-днях была поставлена драма Пушкина „Борис Годунов“. При оформлении восьмой картины на сцене был сооружен фонтан. Спектакль прошел с огромным успехом. Исполнители — трактористы, колхозники, учителя, политотдельцы — получили приглашение повторить спектакль в г. Хвалынске».

Удовлетворяя горячему интересу колхозной деревни к «Борису Годунову», профессиональные колхозно-совхозные театры должны были включить «Годунова» в свой репертуар. В том же 1934 г. Урюпинский театр приготовил «Бориса» для постановки в колхозах; в 1937 г. «Борис Годунов» шел в колхозно-совхозном театре в г. Соколе Вологодской обл. и т. д.

«Борис Годунов» в колхозно-совхозном театре им. Лениноблкомхоза (1937) был одной из лучших постановок этой трагедии на советской сцене. Постановщик народный артист РСФСР П. П. Гайдебуров создал спектакль, исходя из установок, весьма близких к высказываниям Пушкина о существе народной трагедии и о своем «Борисе». Постановщик, по его собственным словам, поставил в спектакле «проблему звучания слова, как составную часть игровой проблемы». В поэтическом языке образов он искал «их реалистическую сущность». Строя сложные конфликты драмы, он не забывал об «историческом фоне», на котором они происходят у Пушкина. Памятуя о дека-

«бристских истоках трагедии, Гайдебуров рассматривал «историзм» трагедии «как метод политической пропаганды»: в трагедии Пушкин вел «борьбу за всестороннее освобождение человеческой личности». Одной из важнейших задач постановки было выявить «социально-политическое лицо пушкинского народа». Сообразно с этим построение образов народа, Бориса (В. Архипенко) и Самозванца (актер Киндяков) было таково: «мнение народное» равнялось смертному приговору и «самодержавности» Бориса и интервенции Самозванца. Образ Пимена (Д. Д. Масленников) был освобожден от обычного толкования, от формулы: «добру и злу внимая равнодушно»; летописец Пимен был истолкован «как выразитель национального сознания», осуждающего своевластие Бориса.

«Огромное в малом», как основной принцип пушкинского театра¹⁵⁴, — этому действительно пушкинскому принципу, на котором, как было выяснено выше, построено все здание пушкинской драматургии, была подчинена вся работа над «Борисом Годуновым» в колхозно-совхозном театре им. Леноблисполкома. Спектакль, сильный творческой мыслью постановщика, верного заветам Пушкина, и прекрасным исполнением ведущих ролей (критика особенно отмечала исполнение роли Бориса молодым актером Г. Архипенко), был сочувственно принят колхозным зрителем и широко показан во многих городах и поселках Ленинградской области; этого «Бориса Годунова» на «сцене пловчей культбазы» видели многие тысячи зрителей Озерного края, вплоть до Новгорода¹⁵⁵.

5

«Борис Годунов» занял первое место в пушкинском репертуаре советского профессионального театра. В советском зрителе великая пушкинская «летопись о многих мятежах» впервые нашла своего настоящего зрителя, того самого народного зрителя, для которого

Пушкин, ломая все традиции дворянско-буржуазной драматургии, и писал свою драму.

За семилетие (1934—1941) «Борис Годунов» прошел в сорока четырех постановках в следующих городах: Архангельск, Березняки, Брянск, Владивосток, Воронеж, Ворошиловск, Воткинск, Днепропетровск, Ейск, Ижевск, Иркутск, Киев, Кинешма, Клинцы, Краснодар, Красноярск, Кузнецк, Ленинград, Мариуполь, Махач-Кала, Москва, Одесса, Омск, Оренбург, Орехово-Зуево, Новосибирск, Новочеркасск, Рязань, Свердловск, Симферополь, Смоленск, Сокол, Сталинск, Сталино, Сыктывкар, Ташкент, Тюмень, Урюпинск, Уфа, Чебоксары, Энгельс.

Этот список, несомненно, далеко не полон, но и он неоспоримо свидетельствует, что советский театр за семь лет дал вчетверо больше постановок «Бориса Годунова», чем дореволюционный театр за полвека (трагедия была разрешена для сцены в 1866 г.). В большинстве из перечисленных выше городов «Борис Годунов» шел в первый раз за все существование в них театра. Впервые «Борис Годунов» шел на языках украинском (Киев, Одесса, Днепропетровск), башкирском (Уфа), чувашском (Чебоксары), коми-зырянском (Сыктывкар), финском (Ленинградский финский театр).

В тех немногих городах, где «Борис Годунов» ставился и в царские времена, многие его сцены исполнялись теперь в первый раз — таковы народные сцены. Впервые на подмостках появилась сцена «Палаты патриарха», запрещенная цензурой, и сам «патриарх» впервые мог появиться на сцене без псевдонимов: «боярин», «инок» и т. п.

В сущности эти представления «Бориса Годунова» на всем протяжении страны, от Ленинграда до Владивостока, от Архангельска до Ташкента, явились действительной премьерой трагедии Пушкина, впервые познакомившей с нею многотысячные массы зрителей, до того бывших только читателями «Бориса Годунова».

Нет никакой возможности говорить об отдельных спектаклях и исполнителях «Бориса Годунова» в со-

ветскую эпоху: это потребовало бы сотен страниц. Приходится, выделив два-три спектакля, говорить на их примере об основных идейных и творческих особенностях «Бориса Годунова» на советской сцене.

Понимая, что «Борис Годунов» — не пестрый калейдоскоп сцен, любую из которых можно выпустить, а стройная трагедия, где каждая сцена — необходимое звено в крепкой цепи действия, советский театр, в противоположность старому театру, стремился достичь полноты трагедии. Времена, когда под именем «Бориса Годунова» давались 12—16 сцен из него, прошли безвозвратно. Рязань — не из крупных в театральном отношении городов, но Рязанский городской театр осуществил постановку 23 сцен трагедии, отказавшись, по техническим условиям, лишь от постановки труднейшей сцены — битвы близ Новгорода-Северского. Не в пример старым постановщикам, выкраивавшим из «Бориса Годунова» пятиактную трагедию и сливавшим две сцены в одну, постановщик Рязанского театра Б. Пиковский в разделении сцен трагедии на отдельные части следовал делению самого поэта. Первая часть спектакля оканчивалась сценой «Кремлевские палаты», т. е. венчанием Бориса на царство; вторая, начавшись сценой в Чудовом монастыре, оканчивалась сценой в корчме; третья часть была посвящена появлению самозванца: она начиналась сценой у Шуйского, оканчиваясь сценой у фонтана; четвертая часть вмещала все остальные сцены трагедии. При таком делении спектакля сохранялся весь пушкинский план его — следовать в построении трагедии грозному, реальному «сценарию» истории.

Некоторым театрам удавалось достичь и совершенной полноты спектакля. В Свердловском театре юных зрителей «Борис Годунов» шел полностью — все 24 сцены, включая даже сцену «Уборная Марины», которую Пушкин изъясил из окончательного текста трагедии.

Наоборот, осуждение зрителей и критики встречали редкие попытки постановщиков учинять некий произвол над трагедией Пушкина. В первой по времени

советской постановке «Бориса Годунова» в Ленинградском государственном театре драмы им. Пушкина (1934) сцена у патриарха отсутствовала. Взамен ее постановщик включил в состав спектакля исключенную Пушкиным сцену «Ограда монастырская» и неоконченный отрывок в 12 строк: «Где ж он? Где старец Леонид?» Постановщик начинал трагедию не сценой Шуйского с Воротынским, как у Пушкина, а сценой на Красной площади; сверх того, им допущена была перестановка сцен в царских палатах, перепланировка и дробление сцен в Кракове и у Мнишка; в текст краковской сцены введен вычеркнутый Пушкиным разговор Самозванца с Хрущовым. Таким образом, трагедия шла не полностью, хотя и в 24 картинах, но с нарушенным пушкинским сценарием, обремененным ненужными вставками.

Подобное произвольное обращение с текстом Пушкина было следствием ошибочного убеждения некоторых режиссеров того времени об их праве на собственную композицию пьесы, даже нарушающую творческую волю автора. Их не останавливало то, что, это был сам Пушкин. Но такой произвол в пушкинских спектаклях и тогда был уже редкостью: правилом для постановщиков было бережное отношение и к тексту и к построению «Бориса Годунова» и маленьких трагедий.

Большим и плодотворным достижением советского театра сравнительно с дореволюционным была работа постановщиков, актеров и художников над постижением идейного содержания трагедии, над уразумением ее исторического смысла и социально-политической направленности. Большинству постановщиков было ясно, что им приходится иметь дело не только с созданием великого поэта, но и с произведением замечательного мыслителя. Если Пушкин, окончив «Годунова», писал Вяземскому: «Никак не мог упрячать всех моих ушей под колпак юродивого, — торчат!», разумея под этими «ушами» общественно-политические идеи декабризма, — то старый театр или не подозревал о самом существовании этих «ушей»

или усердно прятал их под «шапку Мономаха», сводя все содержание трагедии к драме совести, переживаемой детоубийцей и похитителем царского престола. Наоборот, советский театр не прятал этих «ушей» даже и «под колпак юродивого»: сам юродивый (в большинстве постановок эта маленькая роль поручалась большим актерам) истолковывался как глашатай народного суда, одинаково сурового и к Борису и к Самозванцу. Для советского театра «Борис Годунов» явился тем, чем он был для его автора — «комедией о большой беде Московскому государству», «летописью о многих мятежах».

Все театры стремились решить задачу, поставленную Пушкиным в трагедии — показать «судьбу народную» — и с большим или меньшим пониманием дела и успехом решали именно эту труднейшую задачу, не только не решенную, но и не поставленную дореволюционным театром.

Сообразно с этим углубленным постижением самой идеи пушкинской трагедии, с верным сознанием ее общественно-политического стержня выдвинулось на первый план то действующее лицо трагедии, которое было или вовсе не замечено, или отодвинуто на задний план в старых постановках трагедии Пушкина. Это лицо — народ. В прежних постановках (за исключением постановки Художественного театра, 1907) «народ безмолвствовал» не только в последней сцене, но во всей трагедии и «безмолвствовал» не только из-за цензурных вымарок народных сцен, но и оттого, что постановщики не сознавали первостепенной, ведущей роли народа в трагедии Пушкина.

Обсуждая роль народа в трагедии «Борис Годунов» и задачу советского театра в истолковании этой роли, Д. О. Заславский писал в «Правде» в 1937 г.:

«Народ обманывают в „Борисе Годунове“ все претенденты на власть. Борис испробовал все средства — от либеральной ласковой политики до террора. Тщетно. Народ ему не верит. Шуйский плетет тонкую сеть интриг, но сам с горечью признает свою непопулярность. Он с озлоблением говорит о слепой, бес-

смысленной „черни“. Это типичный язык всякого реакционного министра. Лжедмитрий обманывает народ бесчестной демагогической игрой, но успех его призрачен. „Народ безмолвствует“ — и в этом уже содержится приговор самозванцу. Он разоблачил себя.

Народной властью может быть только честная, подлинно законная, на доверии народа основанная власть. В этом глубокий смысл „Бориса Годунова“.

Вот почему народу в „Борисе Годунове“ принадлежит важнейшая роль. О нем всего больше говорят властители и претенденты на власть. Его они наделяют самыми бранными словами. Ему все они не доверяют. И хотя народ показан в „Борисе Годунове“ лишь отдельными, отрывочными чертами, но задача театра в том и состоит, чтобы из этих отдельных черт, из брошенных вскользь характеристик создать яркий художественный образ, сделать народ действующим лицом, каким он и выступает у Пушкина.

Нет, это совсем не „чернь“. Народ разнообразен в пьесе. Верно, он не может разобраться в событиях до конца. Его можно сбить с толку. Но он ясно чувствует обман. Он не доверяет ни царю, ни боярам. Он ищет истины. Его наблюдения метки, — он знает цену и боярам и дьякам. Ему ненавистна ненужная жестокость. Он любит свою родину. Народ — это и отдельные люди на площади, обрисованные двумя-тремя словами в беглом диалоге. Это и юродивый, сказавший просто и наивно то, чего не смеет еще сказать народ. Это умная и лукавая хозяйка корчмы. Это смелый дворянин Рожнов, в котором угадывается будущий сподвижник Минина и Пожарского»¹⁵⁶.

В приведенных словах, вызванных спектаклем Малого театра, хорошо выражено значение народа в трагедии Пушкина: народ действует не только в так называемых «массовых сценах», но и через таких лиц, как юродивый, хозяйка корчмы, Рожнов, и т. д.; в их число надо включить и летописца Пимена, который «донос ужасный пишет» на Годунова. Решить задачу воплощения народа в трагедии Пушкина в том же

объеме и глубине, в которых ставит ее советская современность,— дело исключительно трудное, и вряд ли можно назвать хоть один спектакль «Бориса Годунова», в котором эта задача полностью и окончательно решена. Но ни один из советских театров не отказывался от добросовестного труда над постановкой этой задачи, и немалое число театров приблизилось к ее решению. В некоторых постановках (Ленинград, Воронеж, Свердловск и др.) условно-театральные, так называемые «массовые сцены», превратились в подлинно народные сцены, выражающие не просто шум толпы или движение масс, а определенные действия народа, охваченного чувствами и устремлениями, внушенными данным историческим моментом, тем или иным поворотом истории и т. д. Даже знаменитая ремарка в конце трагедии «Народ безмолвствует» воплотилась теперь в подлинный финал трагедии с его грозным молчанием.

Трудность сценического воплощения «Бориса Годунова» заключается в том, что в этой трагедии Пушкин соединил «судьбу народную» с «судьбами человеческими», и это соединение обязательно для исполнителей трагедии: судьбы действующих лиц определяются не только личными их характерами и страстями, но — в гораздо большей степени — их зависимостью от «судеб народных». Актерам, игравшим в советском театре роли Бориса, Самозванца, Шуйского, даже отшельника Пимена, предстояло не только раскрыть их характеры, но и показать в них людей своего века, класса, культурного состояния и т. д.

Старый театр знал прекрасных исполнителей отдельных ролей в «Борисе Годунове», но полноте раскрытия образов Бориса, Самозванца, Пимена, Шуйского и т. д. всегда мешало то, что образы были лишены внутренней сложности; так, образ Бориса полностью строился на психологических предпосылках большой совести, Самозванца — на романтическом удалстве и любовном пыле, Пимена — на тихости успокоившейся души инока, отрекшегося от мира, и т. д. Советский театр перенес раскрытие этих обра-

зов на твердую почву реализма. У лучших исполнителей названных ролей Борис предстает не только в личной драме человека с нечистой совестью, но в глубокой трагедии государственного деятеля, с ужасом переживающего крушение своей власти; Самозванец, при его личной удали, несет в себе всю порочность своего исторического авантюризма; Пимен — не только старец-инок, затворившийся в келью, но и летописец, карающий Годунова своим приговором, который навеки сохранит для народной памяти все его преступления.

Благодаря социальному переосмыслению значения многих образов трагедии увеличилась их сценическая действенность. Оказалось — в сравнении со старыми трактовками этих персонажей, — что такие действующие лица, как Борис, Шуйский, Самозванец, Марина, находятся в драматическом столкновении не только между собою, но и в неразрешимо-трагическом столкновении с важнейшим из действующих лиц — с народом и с теми действующими лицами, которые выражают мысли (Пимен) или волю народа (юродивый). Внутренне-идейное обогащение трагедии в ее трактовке советским читателем привело к ее театрально-сценическому обогащению, что сильно повысило интерес зрителя к «Борису Годунову».

Советский театр повел решительную борьбу с забвением того, что трагедия написана стихами и что стих является сильнейшим драматическим оружием Пушкина. Лишь в сравнительно немногих постановках еще оставался в силе порочный принцип произносить со сцены пушкинские стихи, как прозу. Лучшие режиссеры старались вести с актерами большую работу над стихом, чтобы, отказавшись от ненужного натурализма в постановке и насильственного «прозаизма» в речи, добиться того, чтобы стих Пушкина, сохраняя всю силу своей ритмической ясности и благозвучия, являлся лучшим проводником драматического воздействия актера на зрителей. Это возможно было достигнуть только потому, что внимание и любовь к пушкинскому стиху были уже воспитаны

в советском зрителе общим ростом культуры, публичными чтениями Пушкина, литературными концертами, громкими читками и т. д.

Остановимся подробнее на двух постановках, в которых эти особенности работы советских театров сказались особенно ярко,— на постановках Ленинградского театра драмы им. Пушкина (б. Александринский) и Московского Малого театра, двух старейших русских театров, на сцене которых «Борис Годунов» шел и в дореволюционные годы.

Достоинством первой советской постановки «Бориса Годунова» была верно взятая задача: вместо узкой драмы о царе Борисе, развернуть монументальную трагедию о народе, переживающем «настоящую беду» самодержавия и самозванства.

Наиболее замечательными в спектакле были поэтому народные сцены и наиболее удачными из них оказались как раз те, в которых народ пробуждается к живому историческому действию. Хорошо удалась труднейшая сцена «Лобное место». Воззвание «мужика на амвоне».

Народ! народ! в Кремль! в царские палаты!
Ступай! вязать Борисова щенка!

прозвучало грозным призывом к «мятежу». А следовавшая за ней народная сцена «Дом Борисов» с ее знаменитым финалом «Народ безмолвствует» захватывала не менее грозным народным молчанием: отвергнув Бориса, народ не принимает Лжедмитрия, ставленника бояр.

Замечательным достижением спектакля, как уже указывалось, была непрерывность действия, необходимая для действенности пушкинской трагедии, но впервые достигнутая лишь в этой постановке. Перед зрителем действие лилось, как река истории, то как будто спокойная, то бурно вздымающая гневные волны. Зритель был вовлечен в стремнину этого исторического потока: судьбы Бориса, Марины, Самозванца, Шуйского и Басманова — это только всплески отдельных

волн в этом мятежном потоке, размывающем устойчивые берега быта, сложившихся социальных отношений и т. д. Эта непрерывность сценического движения, достигнутая театром, помогала осуществить «Бориса Годунова» как трагедию эпохи, находящую свой высший драматизм в ее социальных противоречиях и политических противоборствах.

Но, к сожалению, постановщик Б. М. Сушкевич не вполне доверял Пушкину как драматургу-историку. «Пушкин,— утверждал Сушкевич в проспекте, изданном к первому представлению,— интересуясь темой великого мятежа в Москве XVI—XVII веков, в то же время хотел по совету друзей (Жуковского), завоевать себе политическую репутацию человека, отверженного царскому престолу»¹⁵⁷. Совершенно напрасно заподозрив политическую искренность Пушкина в его трагедии, враждебной самодержавию, Сушкевич доверился историкам и литературоведам-упрощенцам, возведшим немало клеветы на Пушкина, и сделал немало ошибок в проведении исторической линии спектакля.

Стараясь всюду прощупать очертания социального костяка «Годунова», театр не избежал грубейшего, нарочитого социологизирования. Вычитав у историков (самым авторитетным из них — увы! — был для театра М. Н. Покровский), что Самозванец был использован как орудие против Бориса боярской оппозицией, постановщик превратил сцену «Ограда монастырская» в сцену в кружале, а «злого чернеца» преобразил в переодетого «боярина»: под грохот пьяного разгула этот переодетый «боярин», враг Годунова, склоняет Отрепьева принять на себя имя Димитрия. Этот «социологический маскарад», не снившийся Пушкину, поражал своей исторической нелепостью. Можно ли себе представить, чтобы важный боярин решился открыто подговаривать монастырского служку стать самозванцем и выбрал для этого такое пригодное местечко, как кабак, набитый народом и «шишами» (сыщиками)? Сцена в кружале возбуждала сплошное недоумение.

В погоне за мнимой «историчностью» постановщик поверил Шуйскому, что Годунов — «татарин», и превратил его в татарского мурзу, забыв, что род Годуновых бытовал на Руси триста лет. Наоборот, в сцене в корчме постановщик впал в формалистический грех: решив, что Пушкин писал свою трагедию «по Шекспиру», и вспомнив, что в каждой трагедии Шекспира полагаются шуты, постановщик превратил реальную и простую корчму в буффонную сцену в духе Шекспира.

Несмотря на эти грубые ошибки постановщика и вопреки его промахам, от нового подхода к трагедии изменилась и углубилась роль в ней Бориса (Н. К. Симонов), в трактовке которой был подчеркнут ужас социального одиночества. Его мучительные счеты со своей совестью лишь усугубляют, а не обуславливают этот трагизм его положения. С ними, с этими «кровавыми мальчиками» в глазах, Борис, как сильный человек, справился бы. Беда в том, что он бессилён справиться с «мальчиком», идущим на него из Литвы: одним своим появлением он обрушил на Бориса все силы исторических тяжб и все сплетения классовых противоречий, накопившихся в данный исторический момент. Трагедия Бориса была раскрыта театром как трагедия государственного деятеля, погибшего в борьбе с непреодолимыми для него противоречиями истории.

Подобная трактовка образа Бориса была новой в русском театре; исторически верная, она была в духе пушкинской концепции, требовавшей от актера реалистической правды и сильной мысли.

Несомненной новизной и исторической достоверностью отличалась и трактовка Б. А. Бабочкиным образа Самозванца. Актер высвободил его из амплуа героя-любownika. Самозванец у Бабочкина умный и смелый отщепенец, которому тесно на его убогом социальном месте — послушника в монашеской келье. «Младая кровь играет» в нем удалью, но еще более «играет» в нем честолюбие ума, дерзость воли. Все это породило его находчивость, напористость полити-

ческого авантюриста, беспринципность, неразборчивость в средствах. Он возбужден успехом, в иные моменты он кажется Хлестаковым, действующим в пределах целого царства и двух народов.

Постановка Ленинградского театра драмы им. Пушкина при всех ее недостатках, хорошо сознанных советским зрителем, имела немалое значение в истории пушкинского театра: она окончательно опровергла столетнее театральное предубеждение против трагедии Пушкина, она развеяла легенду о несценичности «Бориса Годунова».

В 1937 г. «Борис Годунов» после почти полувекового отсутствия вернулся на сцену Малого театра.

Трагедия в постановке К. П. Хохлова шла в двадцати трех (с выпуском сцены сражения близ Новгорода-Северского), потом в двадцати двух (с выпуском сцены «Палаты патриарха») картинах.

В московском спектакле не было тех социологических измышлений, которые вредили ленинградской постановке. Постановщик более верил Пушкину, чем его лжекомментаторам, и стремился глубже вникнуть в самую трагедию Пушкина, как в исторический и поэтический источник спектакля.

В польских сценах он не увлекся их внешней красотой и не впал в соблазн эстетического любования «изяществом» панской Польши сравнительно с грубой, якобы простоватой «Московией». Наоборот, связь Самозванца с польским панством была правильно истолкована в спектакле как измена родине. Марина Мнишек в трактовке режиссера и в исполнении Е. Н. Гоголевой была не просто гордая красавица, охваченная страстью властолюбия: самое ее властолюбие — один из рычагов,двигающих огромную политическую и военную машину польской интервенции, направляемую на Русь. Гоголевой удалось показать, что холодное властолюбие Марины — из тех страстей, которые свойственны захватчикам политической власти. В сцене у фонтана Марина ведет политический натиск на Самозванца по прямому при-

казу организаторов интервенции — Мнишка, Вишневецкого.

«Лже-Димитрий ясен у Пушкина,— писал Д. О. Заславский в «Правде» по поводу спектакля Малого театра.— Но его образ был фальсифицирован и критикой и сценой». Эта фальсификация состояла в романтической идеализации. «Малый театр правильно восстанавливает пушкинский облик Самозванца, как честолюбца-авантюриста»¹⁵⁸. Исполнитель Самозванца в Малом театре Н. А. Анненков не лишал его тех качеств, о которых говорит Афанасий Пушкин: «Он умен, приветлив, ловок», но показывал, что и эти качества — лишь козыри в той откровенной игре, которую азартно ведет честолюбец-авантюрист в надежде выиграть московский престол.

Превосходный образ другого, несравненно хитрейшего и вовсе не азартного игрока в политическую игру за счет русского народа создал Н. К. Яковлев. В гордом «природном князе», потомке удельных князей, хвастающемся «рюриковой кровью», Яковлев показал придворного льстеца и дипломата, хитрого приспособленца, коварного и дерзкого, хотя по натуре и трусливого заговорщика. Беспредельным цинизмом веяло от его слов:

Теперь не время помнить,
Советую порой и забывать.

В этих словах был весь Шуйский, непревзойденный знаток придворной науки, мастер заговоров, интриг, измен.

Тут не было никакой натяжки или надуманности: не исторический образ Шуйского, «вычитанный» у историков, был втиснут в рамки трагедии, а из трагедии Пушкина извлечен исторический образ «лукавого царедворца».

О своем толковании образа Бориса М. Ф. Ленин писал:

«Борис ненавидел народ, он только заискивал перед ним. Он подлаживался к народу, но никогда ни-



„Борис Годунов“. Годунов — М. Ф. Лении, юродивый —
В. Ф. Лебедев.

Москва, Государственный Малый театр, 1937 г.

чего не хотел знать о его истинных нуждах, о его настоящих потребностях. И хотя он, как сам говорит, открывал житницы, рассыпал „злато“, народ проклинал его. Это противоречие между Борисом и народом так велико, что народная молва обвиняет его во множестве преступлений... Это — основной момент душевных переживаний Бориса. В сцене с юродивым Годунов пасует перед народом, который устами юродивого клеймит его как убийцу Дмитрия. В сцене с Басмановым Борис говорит, что его смертельно тяготит смятение народа. У него тут же вырывается: «Нет, милости не чувствует народ. Твори добро — не скажет он спасибо, грабь и казни — тебе не будет хуже». Это — уже непримиримая вражда, это — та пропасть, которая погубила Бориса»¹⁵⁹.

Встреча Бориса с юродивым перед собором была одной из удачнейших сцен спектакля: юродивый (В. Ф. Лебедев) не просто обличал царя от имени народа, — своим ответом он смертельно ранил царя, захватившего власть.

В Варлааме (А. И. Зражевский) чувствовался не только пьяница-шатун, как это обычно показывалось на сцене, а хитрый, изворотливый бродяга, которому на руку разруха, постигшая Московское государство.

Можно было бы назвать и еще ряд ярких образов в спектакле Малого театра.

Приводя в своем отзыве на спектакль Малого театра известные слова Пушкина о двух «судьбах», раскрываемых в трагедии, проф. С. А. Бугославский писал:

«„Судьба человеческая“ в постановке Малого театра под руководством К. П. Хохлова раскрыта в духе пушкинской концепции и пушкинского стиля — сдержанно, лаконично, правдиво, просто, с широкой и разнообразной трактовкой характера каждого персонажа. В то же время достаточно внимания уделено ритмике и музыке стиха. Судьба же „народная“, как движущая сила, определяющая „судьбу человеческую“ персонажей трагедии, в постановке раскрыта не только не полно, но и несколько вразрез с основ-

ной идеей трагедии. И в этом основной недостаток постановки. Не только то, что народа количественно мало во всех массовых сценах, но и то, что народ скованно-пассивен, а часто только декоративен, мешает правильному пониманию его активной исторической роли и политической тенденции трагедии Пушкина»¹⁶⁰.

Д. О. Заславский в «Правде», как на ошибку театра, указывал на то, что «он подчеркнул пассивность, забитость народа, его полную беспомощность. И это отразилось, конечно, на всем звучании пьесы, на ее красочности. Именно то, чему сам Пушкин придавал такое значение,— народные страсти,— не вышло в Малом театре. Действие в палатах оказалось более жизненным, чем действие на площади, а именно на площадь Пушкин выносил решающие моменты пьесы»¹⁶¹.

К положительным сторонам спектакля Малого театра надо отнести работу над стихом. У большинства исполнителей пушкинский стих оказался лучшей, драматически сильной формой живой русской речи. Особенно ярко выразилось это у Н. К. Яковлева в роли Шуйского. Артист нигде не превращал стиха в прозу, и в то же время не декламировал; он так внутренне овладел стихом своей роли, так неразрывно соединил его с живым дыханьем созданного образа, так сплел движение стиха с психологическими моментами и изворотами мысли своего героя, что, казалось, Шуйский не мог иначе ни думать, ни говорить.

По верному замечанию В. А. Филиппова, «не только блестящий пушкинский русский язык звучал у большинства исполнителей, но у ряда актеров, исполнявших польские роли, отчетливо звучала в пушкинском стихе польская речь. Особенно это сказалось у Е. Н. Гоголевой — Марины и Т. С. Кузнецовой — Рузи. Анненков, игравший Лжедмитрия, все время держась московского произношения, но меняя мелодию речи, умело оттенял, когда он говорил по-русски и когда по-польски. Благодаря этому один из

упреков в „несценичности“ „Бориса Годунова“, написанного на блестящем пушкинском, но унифицированном будто бы русском языке, на котором говорят все действующие лица, в том числе и поляки, сам собой отпал»¹⁶².

Можно назвать ряд советских постановок «Бориса Годунова» в местных театрах, которые по своим художественным достоинствам заслуживали бы подробного разбора. Такова постановка Воронежского театра с реалистически сильным образом Бориса (народный артист РСФСР Г. М. Васильев), с ярким Самозванцем (народный артист РСФСР А. В. Поляков); такова постановка Большого драматического театра в Архангельске, где главным героем был народ; такова вдумчивая постановка режиссера Городского театра А. Б. Велижева в г. Кузнецке, оцененная местной печатью как большое достижение; такова постановка областного Драматического театра в Смоленске, с Е. Студенцовым — Самозванцем и Н. А. Железновой — Мариной.

При всем многообразии режиссерских трактовок трагедии Пушкина, при различии актерских воплощений ее образов — все эти постановки и исполнения объединяет такая любовь к Пушкину-драматургу, такое творческое внимание к идеям и образам его трагедии, такое стремление к совершеннейшему воплощению их на сцене, каких не ведал дореволюционный театр и актер.

«Борис Годунов» по самой своей структуре предъявляет к театру исключительные требования производственно-технического характера: краткость отдельных сцен при непрерывной их смене, 24 перемены декораций, большое число народных сцен и т. д.

В своих театрално-технических требованиях к театру Пушкин стоял далеко впереди своего времени. Удовлетворить эти требования по технической отсталости старый театр не мог. Только в советскую эпоху театр получил техническую возможность показа на сцене пушкинской трагедии в ее полном виде. В первой советской постановке «Бориса Годунова» в

Ленинградском театре драмы им. Пушкина 24 картины сменялись с промежутками в 25—40 секунд. Этим достигалась непрерывность действия трагедии, необходимая для цельности впечатления зрителя.

Это оказалось достижимым только при новой, советской постановке производственной работы в театре.

«Что способствовало технической слаженности нашего спектакля?» — спрашивает постановщик «Бориса Годунова» в этом театре Б. М. Сушкевич. — «Механизация, точное выполнение обязанностей каждым работником художественно-постановочных цехов (плотник, бутафор, осветитель), подлинное соревнование (время, чистота работы, тишина). Для облегчения перестановки мы переоборудовали сцену. Взамен неподвижного планшета сделаны движущийся круг и вращающееся вокруг него кольцо и ворота, то суживающие, то расширяющие рамку сцены; значительно усилена световая аппаратура. Все это позволило готовить две-три картины к каждому акту и во время действия готовить следующие...

Мы точно учли объем работы каждого из технических работников в антракте и добились персональной ответственности за порученный участок... Соревнование между отдельными цехами и группами в цехе оказало огромную помощь постановке».

Старший машинист-механик того же театра М. А. Филиппов писал: «Чтобы достигнуть тишины во время частых перестановок декораций в момент действия, плотники, бутафоры и осветители были снабжены резиновыми туфлями. Нам приходится следить не только за световыми и прочими сигналами, но и руководствоваться репликами актеров.

Такой сложной постановки, как «Борис Годунов», в нашем театре еще не было. Она резко меняет наши методы организации спектакля»¹⁶³.

Эти показания организаторов спектакля в Ленинградском театре драмы им. Пушкина свидетельствуют о том, что полная постановка «Бориса Годунова» оказалась возможной лишь при социалистической

организации труда, произведшей переворот в театральной технике, как и во всякой другой.

Далеко не все советские театры располагали таким оборудованием сцены, нужным для постановки «Бориса Годунова», каким обладал Ленинградский театр, но, без сомнения, каждый советский театр располагал такими кадрами машинистов, механиков, монтеров, работников сцены, бутафоров, костюмеров и т. д., которые, понимая всю почетную ответственность труда, необходимого для постановки «Бориса Годунова», вкладывали в этот труд всю свою любовь к великому народному поэту. Известны случаи, когда для технических участников спектакля актеры театра устраивали предварительное чтение всей трагедии Пушкина.

В той или иной степени указанные особенности новых постановок пушкинской трагедии были свойственны всем перечисленным выше постановкам «Бориса Годунова» как постановкам советского театра. В советском театре наступила вторая молодость для трагедии, написанной за сто с лишком лет до первой постановки ее на советской сцене.

6

Как и для «Бориса Годунова», Октябрьская революция открыла новую эпоху для маленьких трагедий Пушкина. Глубокий интерес советского театра к ним с непререкаемой ясностью обнаруживается уже из числа постановок этих трагедий.

Первые опыты советского театра (если не считать возобновления трагедий «Каменный гость» и «Пир во время чумы» в Художественном театре в 1919 г.) относятся к 1936 г. («Скупой рыцарь» и «Каменный гость» в Ленинградском Большом драматическом театре). В следующее пятилетие (1936—1941), до Великой Отечественной войны, прервавшей работу над Пушкиным, маленькие трагедии прошли в профессиональных театрах следующих городов: «Скупой рыцарь» — Астрахань, Ашхабад, Баку, Бироби-

джан, Благовещенск, Буйнакск, Горький, Грозный, Дзауджикау, Днепродзержинск, Иваново, Камышин, Киев, Куйбышев, Лениначан, Ленинград, Магнитогорск, Москва, Мичуринск, Нальчик, Ногинск, Одесса, Омск, Петрозаводск, Пятигорск, Ржев, Ростов н/Д, Севастополь, Смоленск, Томск, Тбилиси, Уфа, Харьков, Челябинск, Энгельс — всего в 35 городах, в 37 театрах.

«Каменный гость»: Ашхабад, Владивосток, Гомель, Горький, Грозный, Ереван, Иваново, Казань, Киев, Кировабад, Ленинград, Москва, Могилев, Одесса, Омск, Дзауджикау, Ростов н/Д, Сыктывкар, Тбилиси, Уфа, Харьков, Челябинск, Энгельс — всего в 23 городах, в 32 театрах.

«Моцарт и Сальери»: Баку, Буйнакск, Владивосток, Дзауджикау, Днепродзержинск, Киев, Ленинград, Магнитогорск, Минск, Москва, Одесса, Ростов н/Д, Сталино, Тбилиси, Уфа, Энгельс — всего в 16 городах, в 20 театрах.

«Пир во время чумы»: Днепродзержинск, Киев, Ленинград, Минск, Москва, Шуя — в 6 городах и театрах.

Присоединим к сведениям о маленьких трагедиях еще сведения о «Русалке». Она шла в шести городах: Владивосток, Камышин, Ленинград, Москва, Новозыбков, Сыктывкар — в семи театрах. Укажем и на новый факт в истории пушкинского театра — на первую постановку «Сцен из рыцарских времен» (Ленинград, Большой драматический театр, 1937).

В итоге оказывается, что маленькие трагедии Пушкина шли в сорока пяти городах СССР, иными словами, интерес советского зрителя и актера проявился к ним не меньший, чем к «Борису Годунову». Это был интерес не только русского зрителя, это был интерес многонационального зрителя Союза ССР.

Маленькие трагедии шли на языках братских народов. «Каменный гость» шел на языках: белорусском (Гомельский Белорусский государственный драматический театр), грузинском (Тбилиси, театры

им. Марджанишвили и Руставели), армянском (Ереван, Краснознаменный театр Армении, Армянский государственный передвижной театр; Тбилиси (Армянский драматический театр), осетинском (Дзауджикау, Осетинский государственный театр), тюркском (Ашхабад, Тюркский театр драмы), туркменском (там же, Туркменский государственный театр драмы), татарском (Казанский Татарский академический театр), коми-зырянском (Сыктывкар). «Скупой рыцарь» шел на языках: грузинском (Тбилиси, Театр им. Руставели), армянском (Баку, Армянский краснознаменный театр; Ленинакан, Второй государственный армянский драматический театр), кумыкском (Буйнакск). «Моцарт и Сальери» исполнялся на грузинском языке (два театра в Тбилиси), армянском (Баку), кумыкском (Буйнакск). «Русалка» — на языке коми (Сыктывкар) и т. д.

«Скупой рыцарь» и «Моцарт и Сальери» на кумыкском языке! Это казалось бы сказкой в дореволюционное время, так как у кумыков тогда не было не только театра, но и письменности.

Советская дружба народов породила явление, немислимое до революции: Пушкин-драматург в одном и том же городе шел на разных языках. В Дзауджикау, столице Северной Осетии, «Каменный гость» шел одновременно в русском и осетинском театрах. В Ашхабаде, столице Туркмении, «Каменный гость» шел на трех языках: русском, туркменском и тюркском. В Тбилиси та же трагедия исполнялась в русском театре им. Грибоедова, в грузинском им. Марджанишвили и в армянском драматическом. В том же городе «Моцарт и Сальери» шел в русском театре им. Грибоедова и в двух лучших грузинских театрах — им. Руставели и им. Марджанишвили.

О совершенно новом отношении к маленьким трагедиям Пушкина в советском театре свидетельствует и самое построение спектаклей, в которых давались эти трагедии.

Мысль о том, чтобы рядом с трагедиями Пушкина поставить какие-нибудь не только комедии, но и

вообще не пушкинские произведения, как это бывало в старом театре, показалась бы кощунственной любому постановщику местного театра. Небольшим пушкинским пьесам, как правило, отводится целый спектакль, и только в немногих случаях в программе этого спектакля маленькие трагедии соединяются с какими-нибудь другими произведениями Пушкина — с отрывками из «Бориса Годунова» (Омск, Сыктывкар, Владивосток), с инсценировками «Цыган» (Дзауджикау), «Евгения Онегина» и «Полтавы» (Владивосток).

Закончив в Болдине в 1830 г. «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери», «Каменного гостя» и «Пир во время чумы», Пушкин объединил все эти пьесы под общим названием: «Драматические сцены». Это название не удовлетворяло Пушкина, он подыскивал другое — «Драматические очерки», «Драматические изучения», «Опыт драматических изучений», — но всегда объединял он эти пьесы под тем или иным общим названием, подчеркивая этим родственность творческого замысла, единство стиля, общность драматических задач, присущих этим произведениям.

Советские их постановщики были верны этой установке Пушкина, объединяя маленькие трагедии в целостный спектакль, состоящий из двух или трех пьес. При спектакле из двух трагедий в него обычно входили «Скупой рыцарь» и «Каменный гость» (Ленинград, Горький, Иваново, Грозный, Харьков, Челябинск). Реже было сочетание «Каменного гостя» с «Моцартом и Сальери» (Москва, Театр им. МОСПС: Тбилиси, русский театр. им. Грибоедова) или с «Пиром во время чумы» (МХАТ), или соединение в одном спектакле «Скупого рыцаря» и «Русалки» (Москва, Театр юного зрителя; Камышин, Колхозный театр). При объединении в один спектакль трех пьес Пушкина обычно было сочетание: «Каменный гость», «Скупой рыцарь» и «Моцарт и Сальери» (Москва, филиал Малого театра; Ростов н/Д, Уфа, Дзауджикау, Русский драматический театр; Тбилиси, Театр им. Руставели и др.); реже

встречались сочетания «Каменного гостя» и «Пира во время чумы» со «Скупым рыцарем» (Киев, Русский драматический театр) и с «Моцартом и Сальери» (Театр им. Ленсовета в Ленинграде). Драматический театр в Москве соединил «Каменного гостя» и «Скупого рыцаря» с «Русалкой».

Соединяя маленькие трагедии в одном спектакле, советский театр, несомненно, исполнял творческую волю Пушкина-драматурга: в самой постановке спектакля, в режиссерской его трактовке и актерском исполнении лучшие постановщики стремились найти художественную общность стиля и языка маленьких трагедий, старались выявить глубину идейного замысла, вложенного поэтом в его гениальный «опыт драматических изучений» страстей и «судеб человеческих».

Так, объединяя в одном спектакле «Скупого рыцаря» и «Каменного гостя», Ивановский областной драматический театр сознательно шел на резкую контрастность этих двух трагедий. В проспекте спектакля читаем:

«В образе „Скупого рыцаря“ Пушкин изобразил алчного себялюбца, который „для себя лишь хочет воли“ и эту волю, эту власть хочет найти в стяжании золота, накопленного со всею жестокостью полнейшего бесчувствия к людским страданиям. В своей пьесе Пушкин представил одну из самых жутких трагикомедий классового общества: старому барону представляется, что он со своим золотом могуч и грозен, как владыка вселенной, а на деле он является лишь голодным псом, стерегущим сундуки, принадлежащие злему хозяину — алчности и жадности.

Наоборот, своего Дон Жуана («Каменный гость») Пушкин изображает великим жизнелюбцем. В нем кипит великое изобилие жизненных сил. Он постоянно ищет полноты жизнеощущения, непрерывной радости бытия. Дон Жуан живет в старинной Испании, изнывавшей под гнетом церковных и кастовых предрассудков, опутывавших человека бесконечными стеснениями, сковывавших свободное чув-



„Скупой рыцарь“. Старый барон — С. М. Комиссаров.
Иваново, Областной драматический театр. 1937.

ство любви, запрещавших его вольное проявление. Дон Жуан ненавидит эти церковные запреты и в вольном проявлении чувства любви он видит выражение радости и свободы бытия. Оттого он всегда откровенен, прост и смел. Но и в Дон Жуане, как в старом бароне, все его чувство, все его богатые силы ума и воли вложены в одну лишь страсть, и к нему всецело приложимы те же осуждающие слова: „Ты для себя лишь хочешь воли“. Поэтому Дон Жуан лишен прекрасной полноты человеческого бытия: она дается лишь тем, кто не для себя одного хочет воли, а ищет ее для всех... Пушкин был твердо убежден, что человек один счастлив быть не может, что человек может быть счастлив только с другими людьми»¹⁶⁴.

Спектакль Московского театра юного зрителя (постановка В. Колесаева), объединяя «Скупого рыцаря» и «Русалку», делал интересную попытку раскрыть трагическую власть денег в «судьбах человеческих»: в одном случае она гордого рыцаря превращает в жалкого скрягу, в другой — отравляет корыстью сердце мельника, готового примириться с горем дочери из-за мешка серебра», полученного от князя.

Маленькие трагедии отличаются гениальной глубиной мысли, громадным многообразием художественных образов и драматических движений.

Советский опыт их сценического прочтения тем и примечателен, что именно в советском театре впервые была прочувствована режиссером и актером вся безмерная художественная ценность этих небольших произведений, глубина и смелость их мысли, могучий реализм их образов при величавой простоте формы, при предельной лаконической силе их потрясающего трагизма.

Наибольшей удачей сопровождались те советские спектакли маленьких трагедий, постановщики и исполнители которых понимали, что Пушкин создал в них совершенно новую форму в мировой драматургии и что никакие приемы исполнения его трагедий,



„Скупой рыцарь“. Старый барон — Н. К. Свободин.
Москва, Драматический театр, 1937 г.

заимствованные из опыта работы над пьесами Шекспира, Мольера, Шиллера, не применимы к «драматическим сценам» Пушкина. Те актеры и постановщики, которые полагали, что пушкинский Дон Гуан — тот же, что Дон Хуан драмы Тирсо ди Молина «Севильский озорник, или Каменный гость» (*Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*), и пытались втиснуть этого «озорника» в трагедию Пушкина, терпели явное поражение: между грешным католиком, героем Тирсо ди Молина, умоляющим перед смертью позвать к нему «духовника», и героем Пушкина, смело смотрящим в лицо гибели, нет ничего общего. Еще более погрешили против художественной правды те постановщики, которые трагедию Пушкина пытались превратить в комедию, заставляя исполнителя главной роли подменить пушкинского Дон Гуана — Дон Жуаном из одноименной комедии Мольера (Большой драматический театр в Ленинграде, 1936; Московский драматический театр, постановка Ф. Н. Каверина, 1937); ту же ошибку делали некоторые исполнители роли «Скупого рыцаря», приняв его за «Скупого» из комедии Мольера: грозная страсть — скупость — превращалась у них в скарденность, в мелкий старческий порок.

Подобное смешивание великолепных самостоятельных образов Пушкина с некоторыми персонажами западной драматургии неизменно приводило к провалу: советский зритель не принимал подобных извращений Пушкина.

Лишь вдумчивое проникновение в идею и образы Пушкина давало успех постановкам его трагедий.

Выразительный пример успеха и неуспеха маленьких трагедий в одном и том же спектакле, в работе одного и того же режиссера дает постановка трех трагедий в русском театре в Дзауджикау (1937).

«В основу работы над маленькими трагедиями режиссер (он же художественный руководитель театра) М. П. Смелков положил совершенно правильный принцип: ничего лишнего, ничего такого, что могло бы нарушить благородную простоту пушкинской фор-

мы, умалить глубину пушкинской мысли. Там, где театр сумел до конца следовать этому принципу, он добился заслуженной удачи.

Лучше всего этот принцип был выдержан в постановке „Скупого рыцаря“. Все исполнители играли сдержанно, читали пушкинский стих с большой выразительностью. Но в „Каменном госте“ режиссер отступил от своего принципа».

Постановщик увлекся погоней за «театральностью» и превратил трагедию в мелодраму. В трактовке «Моцарта и Сальери» постановщик понял эту пьесу только как «трагедию зависти», упустив, что в образ Сальери, в логику его действий включено, сверх зависти, много других мотивов (противоборство таланта и гения, творческая скупость и щедрость и т. д.). При этом обеднении образов — завистливый Сальери и скромно-простодушный Моцарт — «никакого противопоставления двух мировоззрений в образах Моцарта и Сальери не получается. Глубокий замысел Пушкина остался нераскрытым»¹⁶⁵.

Подобные же удачи и неудачи встречались и в практике других советских театров как результат следования или, наоборот, отступления от творческих заветов Пушкина.

Одной из труднейших задач при постановке маленьких трагедий была работа над словом и стихом. Пушкинское слово здесь достигает еще большего лаконизма, чем в «Борисе Годунове», и вместе с тем при предельной краткости каждой из маленьких трагедий с их огромным содержанием каждый стих, даже каждое слово в них (вспомним вопрос Сальери: «Ты думаешь?», решающий судьбу Моцарта, припомним в «Скупом рыцаре» ответ на вопрос Альбера: «Твой старичок торгует ядом?» — «Да, и ядом») приобретает разительное, иногда решающее значение для хода драматического действия и исхода всей трагедии.

Не эстетические украшения спектакля, а вдумчивая работа над словом, истинно драматическое и вместе поэтическое звучание стиха дало успех трилогии

«Каменный гость», «Моцарт и Сальери», «Скупой рыцарь» в постановке Ю. А. Завадского в Государственном театре им. Горького в Ростове-на-Дону. Зритель этого спектакля воспринимал мысль поэта, как волю драматурга, движущего действие к определенному трагическому финалу. Все попытки иных режиссеров подменить пушкинское действие в слове, драматизм в стихах внешними приемами «театральности» приводили к печальным результатам: Пушкин-поэт неотделим от Пушкина-драматурга.

«Прелесть нагой простоты,— писал Пушкин в 1828 г.,— так еще для нас непонятна, что даже и в прозе мы гоняемся за обветшалыми украшениями, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем. Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте, но и прозе стараемся придать напыщенность...»¹⁶⁶.

Именно так, в полном соответствии с требованиями Пушкина, народный артист СССР А. А. Остужев создал образ «Скупого рыцаря» (филиал Малого театра, 1937). Его старый барон прежде всего был рыцарь, и все, что осталось в скупце от рыцаря, Остужев передавал с благородной простотой. Когда старый барон говорит молодому герцогу:

...Бог даст войну, так я
Готов, кряхтя, взлезть снова на коня;
Еще достанет силы старый меч
За вас рукой дрожащей обнажить,

зритель вполне верит этим словам, верит и ответу герцога: «...я всегда считал вас верным, храбрым рыцарем». Остужев глубоко постиг, что если зритель не поверит в рыцарство старого барона, если актер сыграет просто скупца, то исчезнет сильнейший мотив трагедии: страшное превращение рыцаря с мечом в скрягу со связкой ключей. В сцене в подвале, где старый барон весь во власти скупости, он у Остужева не переставал быть рыцарем: ни на секунду не превращался он в Плюшкина или Гарпагона, ни в одном

его движении и слове трагическая страсть скупости не подменялась комическим пороком скарденности. Он был страшен, грозен в своей страсти.

Скупой барон у Остужева — не только раб своей страсти; он размышляет над ней, он знает, ценой каких человеческих страданий накапливается богатство, он ведает не только материальный, но и социальный вес золота, он со злым человеконенавистничеством философствует над властью золота: она, по его жестокому определению, есть власть над всем человечеством. Но он — и «поэт» своей страсти: барон спукался в подвал к своему золоту, действительно, как «молодой повеса» на свиданье. Остужев превосходно передавал эту жуткую влюбленность скупца в свою золотую сокровищницу. И его ужас перед тем, что в этот подвал спустится его «разгульный» сын, вызван (по истолкованию артиста) не завистью и жадностью отжившего скряги к своему наследнику, а жгучей ревностью старого любовника к молодому сопернику.

Когда барон «зажигает свечи» и отпирает один за другим сундуки, это был — в великолепном изображении Остужева — одинокий пир; как старым вином, он упивался «волшебным блеском» золота, а отпирая один сундук за другим, он точно сменял на своем пиршественном столе одно роскошное блюдо другим, роскошнейшим.

Он царствовал над золотом. А в действительности оно царствовало над ним. Он платит дань своему господину жгучими страданиями совести. Эти муки совести были выражены Остужевым с большой силой, но пьеса не превращалась в психологическую повесть о скупце с беспокойной совестью. Такой повести нет у Пушкина, у него — трагедия о скупом рыцаре.

Старый барон у Остужева был вполне реальной фигурой средневекового феодала. Но «правдоподобие чувствований» — психологическую правдивость образа — соединял он с «истиной страстей»:

...Как некий демон
Отселе править миром я могу;

в этом яростном вскрике слышалось что-то орлиное, ненасытно-дерзкое, как клекот старого хищника,носящегося над землей в поисках добычи.

Остужев потрясал дерзновением страсти, обуявшей старого рыцаря. А в последней картине, когда оскорбленный сыном барон вызывает его на поединок, в его собственной душе происходит роковой поединок между рыцарем и скупцом:

Так подыми ж, и меч нас рассуди! —

но это было только временное торжество рыцаря, побеждал скупец:

Ключи, ключи мои!..

с этим скрежетом скряги умирал рыцарь, сраженный скупостью.

Мощным трагическим оружием в руках Остужева был стих Пушкина. Он умел влить в него дыхание страсти, захватившей зрителя до потрясения.

Нетрудно объяснить, как передавал Остужев скупого рыцаря, если вспомнить сцену из «Каменного гостя»:

Первый гость

Клянусь тебе, Лаура, никогда
С таким ты совершенством не играла.
Как роль свою ты верно поняла!

Второй

Как развила ее! С какою силой!

Третий

С каким искусством!

Актриса, о чем искусстве все это говорится, объединяет все это словом «вдохновенье»:

Да, мне удавалось
Сегодня каждое движенье, слово,
Я вольно предавалась вдохновенью,
Слова лились, как будто их рождала
Не память рабская, но сердце..

«Вдохновение» Пушкин истолковывал как «расположение души к живому принятию впечатлений»¹⁶⁷. Так именно играл Остужев скупого рыцаря — с огромной силой и непосредственностью вдохновенья. Это был образ, созданный в соответствии с мыслью, силой и красотой пушкинской трагедии.

В духе этих замечательных пушкинских строк была сделана постановка «Каменного гостя» в московском Театре им. МОСПС (1937). Постановщик спектакля С. Г. Бирман писала о своей режиссерской задаче: «Театру надо сохранять прозрачность, чтобы в этой прозрачности мог бы ясно быть виден автор. Быть хорошим режиссером — это значит уметь верно отразить автора. Режиссер должен находить вместе с актером сердце образа»¹⁶⁸.

Это и было сделано в «Каменном госте». «Сердце образа» пушкинского Дон Гуана было найдено с помощью режиссера исполнителем И. Н. Берсеневым не в безмерном сластолюбии, не в успехе у женщин, а в дерзновенном упоении любовью, как величайшем из проявлений жизни:

Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь — мелодия...

Этой мелодии страсти предан Дон Гуан до полного упоения. И появление статуи командора лишь прерывает дерзновенное упоение: Дон Гуан гибнет без малейшей тени раскаяния с именем Донны Анны на устах, свободный и дерзновенный в смерти, как в жизни.

Для исполнительницы роли Донны Анны — С. В. Гиацинтовой, по ее собственным словам, был «важен тот Пушкин, который обжигает, пламенный Пушкин. В Пушкине меня пугало необычайное напряжение сил в каждой фразе... Мы к этому не привыкли. Страсть, кажется, как будто бы вошла внутрь человека, клокочет там и кипит. Надо ее пре-

поднести как-то, а это очень трудно, мы привыкли в драматургии иметь кульминационную точку и спуск. Здесь же нет подхода и ухода, подготовки и отыгрыша». Верно поняв природу пушкинской трагедии, артистка верно поняла и свою задачу в ней:

«Я читаю: „Отец мой, отоприте“ (первая и единственная фраза Донны Анны в первой картине.— С. Д.), и чувствую, что в данной фразе заключено очень многое, и мне лично нужно много пережить до и после нее, чтобы выразить то, что Пушкин легко, строго и скупое выразил тремя словами. Пушкин — это чувство меры и притом страсть. Пушкин мужественный, и у него поэтому особый стиль стиха, большая простота, скупость. Мне тоже нужно быть скупой и глубокой».

Так создан замечательный образ Донны Анны: скупой по форме, глубокий по содержанию, сильный в страсти и правдивый в слове.

«Донна Анна гибнет, но гибель ее мажорная: она, как и Дон Гуан, вызвала небо на бой»¹⁶⁹.

О том, как захватывал Пушкин маленьких трагедий нового, советского зрителя, впервые пришедшего в театр на спектакли Пушкина, свидетельствует рассказ И. Н. Берсенева:

«Играли мы пушкинского „Каменного гостя“. Спектакль был продан метростроевцам. Публика пришла празднично настроенная, шумная, с гармошками и песнями... Я стал думать, как же заставить такого зрителя слушать спектакль... Но результат получился совсем неожиданный. Публика оказалась замечательной. Чем тоньше мы играли, тем больше она замирала, а „недотянутые“ места в спектакле отражались в зрительном зале, как на светочувствительной пластинке...

В этом спектакле произошел один инцидент, который произвел на меня большое впечатление. В четвертой картине Донна Анна говорит: „Сколько бедных женщин вы погубили?“ Дон Гуан отвечает: „Ни одной доньне из них я не любил“. Кто-то из бельэтажа тихо, но внятно спросил „А Лаура?“... Этот

вопрос был произнесен так просто, что казалось, будто он органически включился в действие. Меня, игравшего роль Дон Гуана, это не смутило, я подумал: «Этот человек идет вместе со мной, идет вместе с содержанием спектакля». Такая связь со зрителем для актера большая радость»¹⁷⁰.

Остановимся еще на одной постановке «Каменного гостя», чтобы познакомиться с работой над Пушкиным одного из национальных театров — осетинского театра в Дзауджикау.

«Каменного гостя» по заказу театра переводил известный в Осетии поэт и переводчик Ив. Джанаев (Нигер), над переводом «Цыган» работал Гр. Плиев. В обсуждении переводов и в помощи переводчикам принимали участие писатели, поэты, знатоки языка. Актеры театра, обсуждая переводы, страстно отстаивали каждое пушкинское слово, каждый пушкинский образ. Они требовали текст, полностью соответствующий пушкинскому не только внешне, но и по подтексту, резко протестовали против излишней конкретизации и прозаичности перевода. В результате оба произведения были переведены вполне удовлетворительно. Осетинский текст передает почти все оттенки пушкинского. Серьезные трудности были связаны с работой над стихом. К чести театра надо сказать, что он не пошел по линии наименьшего сопротивления. Над стихом работали много и упорно. Читали сначала «Каменного гостя» и «Цыган» по-русски; чтобы освоиться с пушкинским стихом, использовали даже время поездки в Москву для участия в художественном обслуживании VIII Чрезвычайного съезда Советов: в поезде читали «Полтаву», «Пир во время чумы». В результате актеры осетинского театра добились выразительного звучания, естественности рифмы. Жажда знания у молодых актеров осетинского театра огромна. Свое пребывание в Москве они использовали для внимательного ознакомления с материалами Пушкинской выставки, с экспонатами Бахрушинского музея. Расширить свой кругозор, накопить как можно больше знаний, необходимых для

творческой работы, — таково их основное стремление. В этом смысле пушкинский спектакль дал каждому актеру и театру в целом очень много. Желая полнее осмыслить образы «Каменного гостя», актеры осетинского театра впервые читали Тирсо де Молина и Байрона, по-новому подходили к творчеству Мольера. Дон Гуана Таутиев показал в мягких тонах. Ни в беззаботных диалогах с Лепорелло и Лаурой, ни в пылких объяснениях с Донной Анной, ни в гневной стычке с Дон Карлосом — нигде не переступает он тонко очерченной грани. Так же мягко обрисован образ Донны Анны молодой артисткой Коряевой... Осетинский театр не повторил ошибки, которую допустили многие театры: он не превратил «Каменного гостя» в легковесную комедию. Главный носитель комедийного элемента в трагедии — Лепорелло. Исполнитель этой роли Кокаев в интересах ансамбля избегает всего, что могло бы выпятить его на передний план»¹⁷¹.

Если припомнить, что так играли Пушкина те самые осетины, о которых Пушкин писал сто лет перед тем: «Осетинцы самое бедное племя из народов, обитающих на Кавказе»¹⁷², если вспомнить, что до революции осетины были почти поголовно неграмотны и что театр появился у них только при советской власти, то подобная подготовка пушкинского спектакля и исполнение одной из трудных его пьес воспринимаются как торжество советской культуры.

Такой пушкинский спектакль в национальных театрах вовсе не являлся исключением.

Опыт постановки маленьких трагедий в национальных и местных театрах свидетельствует, что, несмотря на различную степень приближения постановщиков к требованиям Пушкина-драматурга, при не одинаковой удаче исполнения отдельных ролей, трагедии великого поэта захватывают широкого советского зрителя ясностью, глубиной мысли и трагической «истиной страстей».

Советскому театру принадлежит и честь утверждения в репертуаре драматического спектакля «Ру-

салка». Без изменений хотя бы одного стиха, не дополненная никакими «досочинениями» режиссеров, эта замечательная народная драма Пушкина была с успехом поставлена в ряде театров (особенно примечательны были постановки Ф. Н. Каверина в Драматическом театре и В. С. Колесаева в Театре юного зрителя в Москве); то, что эта пьеса обрывается на вопросе князя: «Откуда ты, прекрасное дитя?», не препятствовало полноте и силе впечатления от этой неоконченной драмы, не имеющей по своему чисто народному трагизму равных в русской литературе.

Советский театр дал жизнь и еще одной неоконченной пьесе Пушкина, озаглавленной Жуковским «Сцены из рыцарских времен». Большой Драматический театр им. Горького в Ленинграде, впервые поставив «Сцены» (1937) и дав прекрасное воплощение образа Франца (актер Рябинкин), доказал, что «Сцены», с лаконической силой разрабатывающие тему крестьянского восстания, должны навсегда занять почетное место в репертуаре советского театра вместе с «Борисом Годуновым» и маленькими трагедиями.

7

Высвобожденный из-под гнета царской цензуры, в советские годы весь Пушкин — поэт и романист — мог появиться на сцене. «Капитанская дочка» и «Дубровский» впервые могли выйти на подмостки без всяких искажений текста и извращений сюжета.

Но своего зрителя драматизированный Пушкин нашел теперь не только в профессиональном, а и в самодеятельном театре, и не только в крупных городах, а в районных центрах и в колхозной деревне. Если сопоставить число спектаклей профессиональных театров, посвященных драматическим произведениям Пушкина, с числом инсценировок за тот же период (1934—1941), то победа пушкинской драматургии над инсценировками его произведений станет вполне ясной.

В то время как крупнейшее из драматических произведений Пушкина «Борис Годунов» в 1934—1941 гг. был показан в 44 постановках, крупнейшее из его прозаических произведений «Капитанская дочка» шла лишь в четырех городах: Днепропетровск, Минск (на белорусском языке), Тбилиси (на грузинском языке), Торжок. Из этих четырех спектаклей два шли в театрах юного зрителя.

Несколько большее число постановок выдержала драматическая «Пиковая дама» — в восьми городах: Кемерово, Кинешма, Москва, Ржев, Сухуми (на грузинском языке). Тюмень, Улан-Удэ.

Наибольший интерес профессиональный театр проявил к «Дубровскому», инсценировка которого шла в двенадцати городах: Баку, Витебск (по-белорусски), Йошкар-Ола (Марийский национальный театр), Куйбышев, Ленинград, Москва, Муром, Новосибирск, Ростов н/Д, Тбилиси, Троицк, Череповец.

Инсценировки «Повестей Белкина» более редки. Удачный опыт показа «Повестей» в одном спектакле был сделан Донецким областным театром юного зрителя; «Станционный смотритель» шел в Одессе, Самарканде, Юрьевце; «Барышня-крестьянка» — в Могилеве, Таганроге; в Ташкенте (Театр Красной Армии) вместе с «Барышней-крестьянкой» шел «Выстрел».

В противоположность бывшим «инсценировкам», оставлявшим от произведений Пушкина иногда лишь сюжетный стержень, советский театр, дорожа, как драгоценностью, пушкинским текстом, стремился выявить основной идейный смысл пушкинской прозы, социальное содержание «Капитанской дочки» и «Дубровского».

Из поэм Пушкина наибольшим вниманием театров пользовались «Цыганы» (Березовский починок, Дзауджикау, Череповец). В Москве «Цыганы» поставлены были в единственном в мире цыганском театре «Ромэн».

Из других поэм Пушкина советские драматические театры работали над «Бахчисарайским фонта-

ном», «Полтавой», «Евгением Онегиным», «Графом Нулиным».

Совершенно особое место в репертуаре советского театра принадлежит сказкам Пушкина. Они заняли едва ли не первенствующее место в театрах, вовсе не существовавших в царской России, — в детских театрах и театрах юного зрителя. Пушкин-сказочник стал любимым драматургом советских детей и юношества.

Первым опытом советской инсценировки Пушкина был «Работник Балда» Ю. Болотова (1926, Московский театр для детей, музыка В. Оранского), за ним последовали: «Сказка о царе Салтане» (1933), давшая своеобразное сочетание повествовательного пушкинского текста, передаваемого «няней Ариной Родионовной», с музыкой и сценарием оперы Н. А. Римского-Корсакова, и «Сказка о рыбаке и рыбке» (1935) — театрализованный сказ с музыкой Л. Половинкина, тоже с участием «Арины Родионовны».

Московские опыты передались всем детским театрам СССР. Сказки Пушкина шли и идут всюду, где существуют театры юного зрителя и детские театры (Владивосток, Вологда, Горький, Иваново, Камышин, Куйбышев, Ленинград, Одесса, Омск, Саратов, Тула и др.).

В дни пушкинского юбилея (1937) «Царь Салтан» появился на улицах Москвы. В театральном журнале читаем:

«На двух больших грузовиках артисты московских театров в костюмах и масках исполняли пушкинскую „Сказку о царе Салтане“. Выступления артистов всюду привлекали большие толпы ребятишек и взрослых, с удовольствием смотревших представления. „Сказка о царе Салтане“ поставлена режиссером Н. Юдиным. Им же совместно с художником Г. Адриановым разработаны маски и оформление грузовых автомобилей.»

Изофабрика занята изготовлением 10 000 комплектов масок всех персонажей этой пушкинской

сказки. Комплекты масок будут продаваться клубам и художественным самодеятельным кружкам вместе с текстом „Сказки о царе Салтане“ и режиссерским планом постановки»¹⁷³.

Кукольный театр в советскую эпоху стал одним из любимых видов зрелищ для широкого круга зрителей, прежде всего, конечно, для детей; в его репертуаре «Сказки» Пушкина также заняли видное место. Вместе с волшебной поэмой «Руслан и Людмила» «Царь Салтан», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о золотом петушке» идут во многих кукольных театрах, но особой любовью пользуется здесь «Сказка о попе и работнике его Балде». В 1939 г., например, она исполнялась в 14 кукольных театрах и выдержала 622 представления¹⁷⁴.

Это как раз та из сказок Пушкина, которая в царское время наиболее страдала от всякого рода искажений и запретов.

* * *

Общий результат работы советского театра над Пушкиным в период 1917—1941 гг. может быть выражен так: за 24 года советский театр сделал для театрального воплощения произведений Пушкина больше, чем дореволюционный театр почти за целое столетие.

ЮБИЛЕЙ А. С. ПУШКИНА

в 1949 году

1

В своем историческом докладе 6 ноября 1941 г., говоря о варварах-фашистах, как о «людях, потерявших человеческий облик и павших до уровня диких зверей», И. В. Сталин с великим гневом произнес:

«И эти люди, лишенные совести и чести, люди с моралью животных, имеют наглость призывать к уничтожению великой русской нации, нации Плеханова и Ленина, Белинского и Чернышевского, Пушкина и Толстого, Глинки и Чайковского, Горького и Чехова, Сеченова и Павлова, Репина и Сурикова, Суворова и Кутузова!»¹⁷⁵.

В этих исторических словах имя Пушкина названо среди имен величайших деятелей русской культуры, лучших представителей русской нации во всем величии ее исторического и современного значения для всего человечества. Имя Пушкина, названное здесь первым в ряду имен художников русского слова, звучало в речи Сталина, как боевой призыв, воодушевлявший весь советский народ на борьбу с лютым врагом Родины, за ее независимость, за ее культуру.

Так это и было понято всей Советской страной.

В годы Великой Отечественной войны имя Пушкина воодушевляло на борьбу и призывало к победе

всех борцов советской семьи братских народов, для которых великий русский поэт стал родным. В обращении к Москве Самед Вургун восклицал:

Это город победы, чей разум глубок
В негасимом сиянии пушкинских строк!

Узбекский поэт Шейх-Заде призывал:

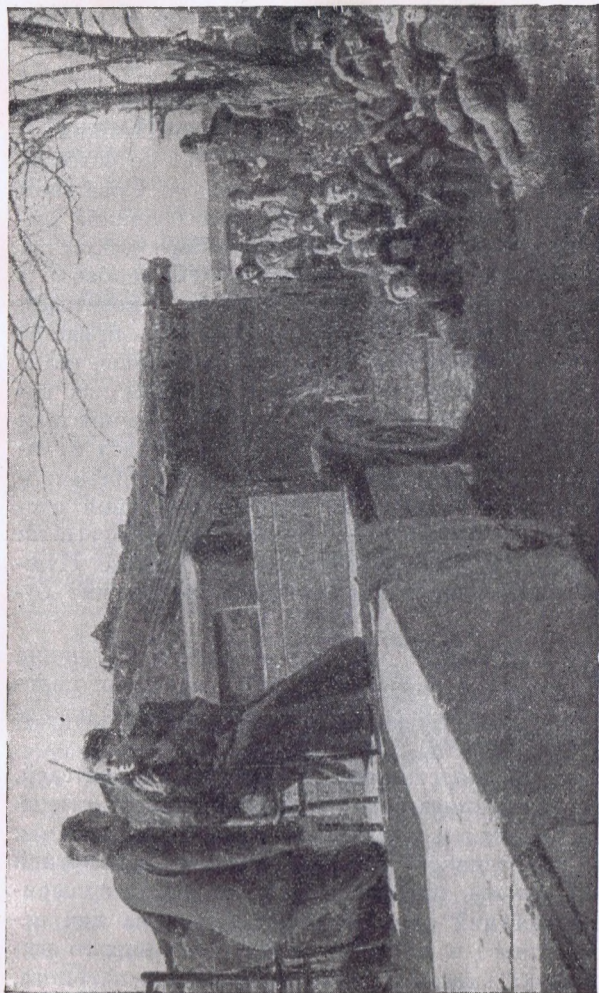
За светоч Сталина — в огонь атак,
За ленинский непобедимый стяг,
За Пушкина борьба! ¹⁷⁶

В этих словах отражена действительность. В бесчисленных корреспонденциях с театра войны, в воспоминаниях ее участников встречаются сотни признаний, что советский солдат и офицер не расставались с Пушкиным даже в боевом походе; книжке стихов Пушкина или «Борису Годунову» всегда находилось место в походной сумке.

«Мы помним, — писал в 1949 г. Николай Тихонов, — как 6 ноября 1941 г. великий Сталин назвал в своей речи имя Пушкина среди самых славных имен великой русской нации, на которую поднял руку злобный и беспощадный враг».

Защита Пушкина и культуры стала одной из важнейших задач тех суровых дней, и сам Пушкин стал участником борьбы за светлое будущее своей родины.

«Линия фронта прошла через дом поэта в Михайловском, но эта огненная линия прошла и через сердце поэта. В окопах и дзотах в руках бойцов жили стихи Пушкина накануне решительного сраженья за освобождение драгоценных для русского человека мест. И не только в окопах перед Михайловским жили стихи поэта. Он вспыхнул заново, этот огонь старого вдохновенья, и переключка времени была еще торжественней и значительней потому, что строки „Слух обо мне пройдет по всей Руси великой, И назовет меня всяк сущий в ней язык“ исполнились, потому, что с оружием в руках пушкинскими местами проходили на защиту советской Родины сыновья всех ее народов и каждый из них знал — и не только



«Каменный гость». Бригада МХАТ на Западном фронте. Дочка Анна — А. К. Тарасови.
Дон Гуан — В. Л. Ершов, 1942 г.

знал, а чувствовал всем сердцем — великого национального поэта»¹⁷⁷.

Народное понимание несравненной поэтической ценности Пушкина, его высокого культурного значения, ярко и многообразно проявившееся в юбилейном 1937 году, в эпоху Великой Отечественной войны было углублено, усилено сознанием, что Пушкин — имя мирового значения, которое не может не возбуждать зависти у врагов русского народа и Советской страны. Речь Сталина поставила поэта Пушкина рядом с величайшими строителями русского искусства и науки, рядом с военными гениями — Суворовым и Кутузовым, поставила рядом с Лениным, основателем Советского государства и вождем мирового пролетариата. Этим утверждалось, как никогда раньше, великое значение Пушкина не только в прошлом как создателя русского литературного языка и зачинателя новой русской литературы, этим утверждалось величайшее значение Пушкина для советской современности как могучего выразителя творческого гения русского народа. Пушкину не страшны никакие враги ни в настоящем, ни в будущем, так как стране Пушкина, строящей здание социализма принадлежит будущее.

Стопятидесятилетие со дня рождения Пушкина было воспринято и встречено всеми советскими народами во главе с русским народом как великий праздник социалистической культуры.

В речах государственных и партийных деятелей, в выступлениях писателей и художников, в стихах поэтов, в лекциях и докладах ученых, в признаниях рабочих, колхозников во всех концах необъятной Советской страны, на всех языках ее народов вырисовывался могучий светлый образ Пушкина как великого народного и мирового поэта, как лучшего выразителя гениальности русского народа, как патриота, умеющего любить свой народ в неразрывном его братстве с другими народами, как вечного борца за человечность и свободу.

У всех, кто в юбилейные дни 1949 г. думал, говорил и писал о Пушкине, были на устах его стихи:

Да здравствуют музы, да здравствует разум!

Да здравствует солнце, да скроется тьма!

Этот тост Пушкина, с его восторгом «пред солнцем бессмертным ума», приобретал в 1949 г. могучее значение героического призыва к единению всех народов нашего Союза, всех трудящихся мира в общей борьбе за мир во всем мире, за солнечное будущее Родины и всего трудового человечества. Пушкинская песня о солнце разума и свободы звучала в 1949 г. как призыв к борьбе против фашизма, с «тьмою» реакции, тщетно пытающейся скрыть от народов «ясный восход зари» новой человечности и свободы.

Все творчество Пушкина — поэта, прозаика, драматурга, историка, публициста — является таким же призывом к борьбе за победу разума в жизни, труде и истории всех народов всего человечества.

Вот почему пушкинский праздник в 1949 г. приобрел небывалое культурное и политическое значение.

6 июня 1949 г., в день рождения Пушкина, в передовой статье «Слава и гордость русского народа» «Правда» (№ 157) писала:

«Пушкин дорог нашему народу тем, что он умел проникнуть в его душу, вольнолюбивую, богатырскую душу народа, которому история уготовила великую миссию освободителя человечества. Энергический, по выражению Белинского, полный мощного негодования голос великого поэта, его пламенная, проникнутая благородным пафосом речь будили сознание лучших сынов России, славил свободу, бичевали мерзость царского самодержавия, глаголом жгли сердца людей, вдохновляли их веру в торжество подлинного разума над „ложной мудростью“, в победу солнца над тьмой!

Полтора столетия отделяют нас от того дня, когда родился Пушкин. Но прогрессивные идеи не стареют, не знают забвения. Разве, например, не звучат предельно остро, исключительно злободневно гневные

слова Пушкина, разоблачающие показную, лицемерную, прикрывающую всесилие и всевластие денежного мешка, пресловутую американскую „демократию“:

„С изумлением увидели демократию в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранстве. Все благородное, бескорыстное, все возвышающее душу человеческую — подавленное неумелым эгоизмом и страстию к довольству (comfort)... рабство негров посреди образованности и свободы; родословные гонения в народе, не имеющем дворянства; со стороны избирателей алчность и зависть; со стороны управляющих робость и подобострастие... такова картина Американских Штатов, недавно выставленная перед нами“.

Какой это пламенный и уничтожающий обвинительный акт против современных американских реакционеров, доведших до крайних пределов наиболее отрицательные черты американской буржуазной лжедемократии XIX века!»

Статья центрального органа партии Ленина — Сталина с большой полнотой и глубиной выражала те мысли и чувства, которые в юбилейные дни 1949 г. одушевляли миллионы трудящихся в Советском Союзе, в странах народной демократии и в других странах мира. Тема «Пушкин» оказалась в эти дни поистине неисчерпаемой, хотя сотни писателей, поэтов, драматургов, ученых, публицистов, художников, актеров, композиторов разрабатывали ее во всевозможных вариантах. Эта «неисчерпаемость» Пушкина является прямым следствием необыкновенной близости его к своему народу, к его родной стране с ее многовековой историей, с ее неиссякаемым творчеством. Юбилей Пушкина праздновался всего через четыре года после той великой и суровой години, когда, по словам той же статьи «Правды», — «ценою величайших, неисчислимых жертв, ценою жизней миллионов своих сынов наша советская Родина, страна победившего социализма, спасла народы от угрозы гитлеровского рабства, спасла европейскую и мировую цивили-

лизацию». Великая тема «Пушкин» не могла не превратиться в еще более великую тему: «Страна Пушкина в историческом подвиге ее прошлого, в социалистическом труде ее настоящего и в ее великом значении для будущего всего человечества».

Газета «Культура и жизнь» (№ 5, 1949) в передовой статье «Гений русского народа» писала:

«Полтора века отделяют нас от дня рождения Пушкина... Однако сила пушкинского слова, обращенного к народу, не только сохранилась, но и неизмеримо выросла, ибо только в Советской стране Пушкин стал подлинно всенародным поэтом. Миллионы советских людей с детства воспитываются на его бессмертных произведениях. Пришло время, о котором мечтал Белинский, предвидевший, что Пушкин „будет в России поэтом классическим, по творениям которого будут образовывать и развивать не только эстетическое, но и нравственное чувство“.

Любовь к родине и воспевание свободы — вот что делает творчество Пушкина бессмертным. Его призыв — отчизне посвятить души прекрасные порывы — находит горячий отклик в сердцах советских людей. Гордость Пушкина своим народом, вера Пушкина в великое будущее России, воплощенные в изумительных по красоте художественных образах, воспитывают в советской молодежи любовь к своему отечеству.

Страстный борец за национальное достоинство русского народа против «клеветников России», как внешних, так и внутренних, Пушкин является нашим союзником в борьбе со всяческими проявлениями космополитизма и низкопоклонства перед Западом. Буржуазная «демократия» вызывала не меньшее отвращение Пушкина, чем ненавистный ему феодально-крепостнический строй.

Призывные стихи Пушкина, обращенные к народам, томящимся под игом своих собственных или чужеземных угнетателей, являются действенным оружием в нашей борьбе за демократию и за национальную независимость народов мира. Только в нашем

многонациональном государстве, основанном на дружбе народов, нашла свое воплощение пушкинская мечта о тех временах, когда народы «в единую семью соединятся». В этих словах выражена мысль: не 150 лет назад жил Пушкин, а живет теперь, живет в нашей современности и живет, как современник, не с одним русским народом, но со всеми братскими народами страны, и с трудовыми народами зарубежных стран.

Юбилей 1949 г. был праздником Пушкина — нашего современника, участника нашей борьбы, ненавистного нашим врагам и дорогого нашим друзьям, и в этом заключалось его отличие от предыдущих юбилеев, даже отчасти от юбилея 1937 г.

В 1949 г. Пушкин-поэт был сотрудником большинства советских газет. Целые полосы своих номеров советские газеты отдавали стихам и прозе Пушкина (на второй полосе № 157 «Правды» были напечатаны «Вольность», «К Чаадаеву», «В Сибирь», «Вакхическая песнь», «Арион», «Пророк», «Клеветникам России» и др.). Эти произведения поэта звучали такой любовью к родине, таким гневом к ее врагам, таким горячим призывом к борьбе и победе, как могут звучать только произведения писателя, предельно отзывчивого на нужды современности.

Во всех мероприятиях пушкинского юбилея 1949 г.— от митинга 5 июня перед памятником Пушкину в Москве, от торжественного заседания Всесоюзного Пушкинского комитета в Большом театре в день 150-летней годовщины рождения поэта до доклада о Пушкине в комсомольской организации на алтайском руднике, до беседы о Пушкине в рыбацком поселке на берегу Тихого океана — проявлялась не только любовь советского народа к Пушкину, но и близость народа к идеям великого поэта.

На митинге 5 июня у памятника Пушкину украинский поэт П. Тычина сказал:

«Сегодня все народы Советского Союза чувствуют поэта-титана, и каждый народ, называя Пушкина гордостью русской культуры, называет также его своим

поэтом, близким, родным... Пушкин продолжает и ныне волновать, зажигать наши сердца любовью к нашей великой Родине. Пушкин принадлежит всем народам нашей страны, ибо в нем видят они олицетворение могучего духа русского народа...»¹⁷⁸

Это родство русского и братских народов с Пушкиным, это общее ощущение великого поэта как своего современника, ярко обнаруженное в признаниях, подобных сделанному крупным украинским поэтом наших дней, стало возможно только после того, как Пушкин был прочтен и усвоен советскими читателями в той небывалой степени, в той исключительной полноте, которая обнаружилась именно в дни юбилея 1949 г.

В 1937 г., — в юбилейные дни — в высказываниях библиотекарей, заведующих избами-читальнями, деятелей книготорговли и т. д., приведенных выше, постоянно встречались жалобы на то, что книг Пушкина не хватает, что число изданий его сочинений не удовлетворяет растущего спроса на них, что крупный сам по себе тираж его сочинений значительно отстает от усиливающейся потребности народа в книгах любимого поэта.

В преддверии к юбилею 1949 г. и в самые дни юбилея таких жалоб уже не было слышно. Была одержана блестящая победа на фронте культуры; в 1949 г. сочинения Пушкина были в руках у каждого, кто хотел взять их из библиотеки или иметь в личной собственности.

Между двумя юбилеями Пушкина — столетием со дня смерти (1937) и столетием со дня рождения (1949), прошло всего двенадцать лет; из них четыре года (1941—1945) падают на Великую Отечественную войну, когда многие миллионы советских людей были на фронте, обороняя родину Пушкина от вражеского нашествия, а в последующие годы были заняты восстановлением всего, что разрушил враг, и новой работой для расцвета культуры и повышения обороноспособности страны. Но именно в эти годы, в преддверии юбилея 1949 г., читательское

стремление к Пушкину достигло высшего напряжения и было полностью удовлетворено. Немногие цифры покажут это с полной очевидностью.

Однотомник избранных сочинений Пушкина на русском языке издавался 16 раз, общим тиражом до полумиллиона экземпляров. К юбилею 1937 г. этот однотомник был издан в количестве 60 000 экземпляров — тираж, неслыханный в дореволюционное время.

К юбилею 1949 г. Государственное издательство художественной литературы выпустило три однотомника. Один, содержащий избранные произведения с иллюстрациями известных художников, выпущен в количестве 250 000 экземпляров, другой, без иллюстраций, в количестве 500 000 экземпляров — тираж, небывалый в истории книгопечатания.

Но эти 750 000 экземпляров избранных сочинений Пушкина вовсе не исчерпывают тиража собраний его сочинений, потребовавшихся советскому читателю к юбилею великого поэта. Одновременно Гослитиздат выпустил третий однотомник — полное собрание сочинений Пушкина в тираже 10 000 экземпляров, и одновременно в том же издательстве вышло полное собрание сочинений в шести томах в тираже 200 000 экземпляров.

Однотомник избранных сочинений Пушкина издал «Московский рабочий» в стотысячном тираже.

Детиздат издал «Избранные произведения» также в стотысячном тираже и выпустил «Сказки» Пушкина в количестве 300 тысяч экземпляров.

В издание сочинений Пушкина включились двадцать три областных издательства РСФСР. Восемь из них дали читателям однотомники избранных произведений Пушкина.

Усиленную деятельность по изданию сочинений Пушкина развернула Академия Наук СССР. Ею выпущено десятитомное полное собрание сочинений Пушкина в тираже 100 000 экземпляров. В то же время закончено монументальное издание Академии Наук СССР в 15 огромных (частью двойных) томах, впервые дающее весь текст Пушкина без исключения:

все редакции его произведений, все их варианты и разночтения, все письма, деловые бумаги, всякую строку, им написанную. Это научное издание вышло в тираже 27 000—35 000 экземпляров (тома I, XIII). Чтобы вполне осмыслить и оценить эту цифру, надо вспомнить, что последний (9-й) том предыдущего издания сочинений Пушкина, начатого Академией Наук в царское время и оставшегося неоконченным, печатался всего в 3000 экземплярах.

Эти поразительные цифры (они относятся только к собраниям сочинений Пушкина, оставляя в стороне стотысячные тиражи отдельных его произведений) свидетельствуют не только о всенародной любви советского читателя к великому поэту русского народа, но и об углублении интереса к Пушкину, о росте внимания к его творчеству.

В общей сложности к юбилею 1949 г. сочинения Пушкина были изданы на русском языке тиражом в 10 миллионов экземпляров. Эти цифры с полной ясностью свидетельствуют о том, что миллионы читателей не расстаются с Пушкиным, пользуясь собственными экземплярами его собраний сочинений.

Но не поддается никакому учету число читателей, которые в 1949 г. читали произведения Пушкина в библиотеках, читальнях, красных уголках и т. д. Статистики такого рода не существует. Но можно утверждать с полной уверенностью, что за все 135 лет со дня напечатания первого его произведения («К другу стихотворцу», 1814) Пушкин впервые был прочитан всем родным его народом, и притом в той полноте, в той совершенной достоверности и чистоте текста, в какой он никогда не был прочитан в прежние времена.

В 1937—1948 гг. шла огромная, все более и более широкая и напряженная работа по усвоению Пушкина братскими народами Советского Союза. Результаты ее замечательны. Если к юбилею 1937 г. Пушкин звучал на 52 языках, то к 1949 г. сочинения Пушкина были переведены и изданы уже на 76 языках, из них 25 принадлежат народам, получившим письмен-

ность только при советской власти. Пушкин переведен на языки: алтайский, азербайджанский, армянский, башкирский, белорусский, бурятский, грузинский, даргинский, дунганский, еврейский, казахский, каракалпакский, карельский, киргизский, коми-зырянский, корякский (намальнский), кумыкский, лакский, литовский, латышский, лезгинский, марийский (горный и луговой), молдавский, мордовский (эрзя и мокша), манси, нанайский (гольдский, ненецкий, осетинский, ойротский, табасаранский, таджикский, татарский, туркменский, удмуртский, узбекский, украинский, финский, цыганский, черкесский, чувашский, шорский, эвенкийский (тунгусский), эстонский, якутский и др.

Сочинения А. С. Пушкина в двух и трех томах выходили на азербайджанском, армянском, грузинском, украинском языках.

На 36 языках издавались избранные сочинения Пушкина. В числе этих языков: бурятский, даргинский, коми, кумыкский, марийский, шорский, якутский. Сборники сказок издавались на 37 языках, в том числе на алтайском, бурятском, дунганском, удмуртском, ненецком, нанайском, хантыйском и др.

113 раз издавалась «Капитанская дочка», общим тиражом 2144 тысячи экземпляров на 44 языках; 91 раз повесть «Дубровский», тиражом 1812 тысяч экземпляров на 43 языках; 50 раз «Повести Белкина», тиражом 2091 тысяча экземпляров на 21 языке.

«Евгений Онегин» выходил в отдельном издании 50 раз, тиражом свыше 2200 тысяч экземпляров на 11 языках. Тиражом в 6600 тысяч экземпляров выпускались 210 раз на 48 языках в отдельных изданиях сказки Пушкина.

«Борис Годунов» издавался 24 раза тиражом 669 тысяч экземпляров на 9 языках.

К 150-летию юбилею сочинения Пушкина на языках братских народов были выпущены тиражом в 1300 тысяч экземпляров.

Общий тираж сочинений Пушкина, выпущенных к юбилею 1949 г., достиг колоссальной цифры — одиннадцати миллионов трехсот тысяч экземпляров.

Общий же итог изданных в советское время произведений Пушкина превышает сорок миллионов экземпляров, из них около пяти миллионов — на языках братских народов. Этот факт исключительного культурного значения и политической важности лежит в центре всех торжеств в честь Пушкина в 1949 г.

Пушкинская сессия Академии Наук СССР и академий наук братских республик, различные заседания и вечера ученых учреждений, писательских организаций, бесчисленные лекции, доклады, беседы; пушкинские спектакли профессионального и самодеятельного театров; томы новых исследований о жизни и творчестве Пушкина; художественные повествования и стихи о Пушкине; пушкинские выставки всех типов; новые фильмы, вышедшие на экран в 1949 г., — все это было великолепным, небывалым по размаху и замечательным по глубине всенародным советским комментарием к книге Пушкина.

С величайшей гордостью за свою страну, за свой народ, за его социалистическую культуру и советскую власть А. А. Фадеев, открывая 6 июня торжественное заседание в честь Пушкина в Большом театре, сказал:

«В то время, когда эти господа, проповедники человеконенавистничества и мракобесия, певцы атомного оружия и рабской зависимости от скупого американского дядюшки, делают решительно все для того, чтобы истребить в собственном народе всякую память о лучших истоках национальной культуры, довести народ до того состояния невежества, при котором его удобнее всего было бы использовать в целях войны к выгоде империалистов, — наш советский народ, строящий коммунистическое общество, бережно и гордо поднимает над миром великое наследие Пушкина.

Мы понимаем и ценим, свободолюбие Пушкина потому что мы — самый свободный, подлинно свободный, единственно свободный народ на свете. Нам по душе светлый материалистический разум Пушкина, потому что наш народ — хозяин своей земли, пер-

вый овладевший законами развития общества, своими руками создающий свое светлое будущее. Нашему сердцу отвечает патриотизм Пушкина, его любовь к родной стране, потому что, освобожденный от пут эксплуатации, наш народ кровно связан со своим отечеством, созданной нашими руками страной социализма. Только нам до конца раскрылась народность поэзии Пушкина, потому что мы — свободные потомки великого народа, породившего Пушкина. Нас вдохновляет жизнерадостность его поэзии, потому что мы — самый жизнерадостный и счастливый народ на свете, сознающий свои силы и уверенный в своем будущем»¹⁷⁹.

В этих словах, вызвавших гром рукоплесканий, превосходно выражена глубочайшая связь пушкинского праздника с борьбой и победой советского народа. Торжество Пушкина воспринималось как торжество всех советских людей в нерушимом единстве их труда, борьбы и победы.

2

На одном примере можно показать широту и глубину празднования пушкинских дней в 1949 г., показать тесную связь этого праздника с успехами советской культуры.

«Пушкинские дни на острове Сахалине!»

Подобное заглавие статьи или заметки звучало бы нелепостью в годы царизма, когда Сахалин был островом каторги и ссылки. Чехов писал: «Сахалин — это место невыносимых страданий, на какие только бывает способен человек вольный и подневольный», место, «куда гоняли людей по холоду и в кандалах десятки тысяч верст, заражали сифилисом, развращали, размножали преступников»¹⁸⁰. Самое имя Пушкина было неизвестно подневольным обитателям Сахалина, почти поголовно неграмотным.

Только в 1945 г., всего за четыре года до юбилея Пушкина, весь Сахалин вошел в состав СССР.

В 1949 г. в газете «Советский Сахалин» (№ 131) мы находим яркую, живую статью «Наш Пушкин». Из этой статьи, из всего материала пушкинского номера сахалинской газеты убеждаемся, что великий поэт успел стать любимым многими тысячами советских трудовых людей. В газете напечатан ряд писем сахалинцев самых различных профессий, и все они единодушно говорят о своей любви к Пушкину.

В дни подготовки к пушкинскому юбилею неизмеримо возрос интерес к произведениям Пушкина. В самых отдаленных уголках Сахалина и Курильских островов с еще большей силой зазвучало пламенное слово поэта. Во всех городах, рабочих и рыбацких поселках, колхозных селах прошли вечера, посвященные творчеству Пушкина. Большую работу по разъяснению значения творчества поэта провели городские, районные и сельские библиотеки...

В этом всенародном интересе к жизни и труду великого русского поэта, как в капле воды, отразился тот исторический факт, что только при советской власти Пушкин получил подлинное признание, стал народным, национальным поэтом, во всем величии раскрылся его национальный гений. Это же говорит и о другом — не та теперь Россия, и люди у нас не те! Великая партия Ленина — Сталина вывела народ на широкую дорогу передовой социалистической культуры»¹⁸¹.

Тридцать два года назад здесь были только каторжные, неграмотные люди, ничего не знающие о Пушкине, а в 1949 г. новые советские сахалинские люди чтят память Пушкина с не меньшей любовью, чем в городе, где он родился. Под общим заглавием «Сахалинцы чтут память великого поэта» та же газета, в том же номере, дает краткий, но выразительный обзор многообразных проявлений этого глубочайшего почитания Пушкина.

Еще в мае, в дни подготовки к юбилею, и особенно в пушкинские дни 5, 6, 7 июня во всех городах и крупнейших поселках острова состоялись вечера, беседы, лекции, концерты, торжественные заседания,

посвященные Пушкину; в библиотеках были развернуты пушкинские выставки и фотомонтажи, были проведены читательские конференции и т. д.; не было ни одного сколько-нибудь крупного промышленного предприятия и учреждения, ни одной школы и библиотеки, в которых не было бы устроено вечера, посвященного Пушкину.

В областном центре, г. Южно-Сахалинске, кроме пушкинских вечеров и бесед в клубах, школах, учреждениях и на предприятиях, 6 июня состоялся общегородской вечер с лекцией о Пушкине и концертом из его произведений, в городском парке было устроено массовое гулянье, в театре, после лекции о Пушкине, трудящиеся слушали в звукозаписи оперы «Руслан и Людмила» и «Пиковая дама».

В областной библиотеке была открыта большая выставка, посвященная жизни и творчеству Пушкина.

В г. Поронайске перед юбилеем проводились громкие читки произведений поэта и беседы о нем в клубах, школах, красных уголках; в библиотеке с успехом прошла пушкинская конференция читателей; была открыта пушкинская выставка. 6 и 7 июня пушкинские вечера состоялись в железнодорожном клубе, в школе ФЗО и т. д.

В г. Холмске в дни, предшествовавшие юбилею, в библиотеке состоялись три художественных вечера с программой из произведений Пушкина, и такие же вечера были устроены во всех школах города; 5 июня было устроено общегородское собрание.

С такой же торжественностью и горячим участием всего трудового населения пушкинские дни были проведены и в других советских городах острова.

«Пушкин, как никто другой в мировой культуре прошлого, поднял на щит личность человека, его национальную честь, его патриотические чувства, свободулюбие, разум и творческие порывы. Убежденный оптимист, он верил в победу человека над черными силами зла и несправедливости»¹⁸².

Именно эта мысль, выраженная в газете «Советский Сахалин», была руководящей в организации.

характере, тематике пушкинских торжеств на далеком острове, который еще так недавно был проклятым местом всяческого насилия и бесчеловечности.

«Мы высоко чтим его мужественную, свободолюбивую поэзию. Мы славим его как друга народа, его просветителя, восславившего в веках образ простого человека, народ. В его произведениях мы находим жизнеутверждающую силу. Он всегда говорил, что жизнь — самое дорогое для человека. Она дана ему для того, чтобы он в упорном бою завоевал счастье для себя и для других. Это особенно близко и понятно советским людям, которых великая партия большевиков воспитывает в духе социалистического гуманизма»¹⁸³.

Чествуя в Пушкине просветителя, гражданина, патриота, мыслителя, поэта, не забыли на дальнем острове чествовать в нем и великого драматурга. Самое показательное в этой народной любви к Пушкину-драматургу было то, что она исходила не от профессионалов театра, а от тех же простых людей, которые полюбили Пушкина-драматурга по книге и захотели в 1949 г. увидеть его на сцене. Произведения Пушкина-драматурга исполнялись в городах и поселках Сахалина силами художественной самодеятельности.

28 мая в г. Холмске, в городском доме культуры, после доклада о Пушкине были показаны сцены из трагедии «Борис Годунов»¹⁸⁴. В Стародубском клубе рыбаков коллектив художественной самодеятельности поставил сцену из «Бориса Годунова». В г. Долинске, в городском доме социалистической культуры, участники художественной самодеятельности исполнили сцены из «Русалки». В г. Макарове, в клубе рыбаков, драматическим кружком были поставлены «Русалка» и инсценировка «Сказки о поле и работнике его Балде».

Эти опыты постановки пушкинских пьес являются тем же проявлением любви к великому поэту, которой отмечены все лекции, чтения, беседы, вечера, выставки, — все, чем советский Сахалин отозвался на пушкинский юбилей.

Пушкинские дни на Сахалине тем и примечательны для всего пушкинского праздника в 1949 г., что они наглядно показывают: всюду, даже вдали от центра, успехи советской культуры велики и прочны.

Если бы было возможно по каждой области, городу, району, по крупнейшим поселкам и колхозам нашей страны дать краткую сводку того, что было сделано для проведения пушкинского юбилея, то пришлось бы написать несколько объемистых томов и все-таки не исчерпать материала. Пройдет немало времени, пока материал областных, районных, профсоюзных, военных и других газет будет описан в библиографических изданиях и сделается доступным для всестороннего изучения, в частности, с точки зрения, на которой стоит историк театра,— Пушкин на сцене в 1949 г. Но все же и тогда останется еще поистине необозримый материал, очень живой, в высокой степени интересный, как правило, не попадающий в поле зрения исследователя: материал многотиражек и стенных заводских, фабричных, колхозных, совхозных, казарменных, школьных газет, посвященных Пушкину и его юбилею в 1949 г.

Даже беглое и неполное знакомство с этим материалом позволяет сделать вывод, который, без сомнения, подтвердят позднейшие исследователи: в 1949 г. юбилеем Пушкина была захвачена вся страна, во всем ее географическом просторе. Широкий, очерченный Пушкиным предел этой страны,

...от Перми до Тавриды,

От финских хладных скал до пламенной Колхиды, уже оказался тесен для обозначения географических пределов пушкинского юбилея 1949 г.: предел этот, с торжеством советской государственности, расширился на восток до Тихого океана, южного Сахалина и Курильских островов, на западе перешел далеко за Карпаты, на севере, вместо Перми, отодвинулся до Мурманска, на берегу Северного Ледовитого океана, на юге включил в себя Армению. Эти пределы далеко превосходят те, в которых праздновался пушкинский юбилей в 1937 г.

Если бы начертить географическую карту пушкинского юбилея 1949 г., то на нее пришлось бы нанести едва ли не все населенные пункты СССР.

Из необозримой географической «Пушкинианы» поневоле приходится привести лишь несколько примеров, выбирая те, которые особенно ярко показывают широту захвата населения пушкинским юбилеем. Единичные примеры, взятые из сотен тысяч подобных, указывают на необыкновенную разносторонность подхода советского читателя и зрителя к пушкинскому наследству, на сложное разнообразие форм, в которых советские люди выразили свою любовь к народному поэту. В праздновании юбилея 1937 г. создание пушкинских спектаклей, театрализация его произведений являлись одной из важнейших форм народного творчества. В 1949 г. общий поток юбилейных торжеств оказался столь могучим, широким, все-народным, что театрализация произведений Пушкина, в разных своих проявлениях, явилась лишь одним из ручьев, слившихся с общим потоком великой советской «Пушкинианы» 1949 г.

Фактом большого культурного и политического значения является то огромное участие, которое приняла в 1949 г. в юбилее Пушкина колхозная деревня.

Культурный рост советской деревни вел за собою усиление внимания, углубление знакомства с великим народным поэтом. В газете «Труд» накануне юбилея была напечатана заметка под характерным названием «В бывшем селе Горюхине». Речь идет о пушкинском Болдине, где написаны маленькие трагедии и начата «История села Горюхина» — эта сатирическая летопись о темноте и нищете крепостной деревни.

«В предреволюционные годы имение, в котором жил и творил великий поэт, пришло в полное запустение. Сейчас здесь восстановлен любимый Пушкиным парк, приведены в порядок пруды, перекинуты мосты, какими они были при Пушкине. В Болдине открывается музей, экспонаты которого рассказывают о дореволюционном Болдине—Горюхине Нижегородской губернии и современном Болдине Горьковской

области. В Болдинском районе сейчас 42 школы. В центре района открыта школа-девятилетка, ей присвоено имя Пушкина. Есть дом культуры, библиотека, несколько стационарных киноустановок, телеграф, радиоузел, районная колхозная школа, курсы шоферов и трактористов. В 1937 г. в Болдине насчитывалось сто человек с высшим образованием, а ныне уже около тысячи»¹⁸⁵.

Бывшее «Горюхино» в советскую эпоху стало культурным центром: имя Пушкина одухотворило и объединило целую сеть культурных учреждений. В дни юбилея в Болдине был открыт памятник поэту.

«Торжественно выглядит большое Болдино. При въезде в село видны увитые зеленью арки с портретами великого русского поэта А. С. Пушкина. С первыми лучами солнца стали прибывать в Болдино на автомашинах, мотоциклах, на лошадях трудящиеся городов области и колхозники близлежащих районов.

Празднично одетые люди заполнили тенистые аллеи парка-заповедника, где растут деревья, посаженные поэтом, с волнением смотрели на дом, в котором Пушкин жил во время своих приездов в Болдино.

К полудню на широкой площади, где воздвигнут памятник поэту, пятнадцать тысяч трудящихся собрались на митинг, посвященный 150-летию со дня рождения А. С. Пушкина. На трибуне — секретари Горьковского обкома ВКП(б), председатель исполкома областного Совета, доктор филологических наук Д. Д. Благой, писательница Мариэтта Шагинян, родственники поэта, представители местных партийных, советских и общественных организаций.

После митинга состоялось открытие музея Пушкина в Болдине. Правнук поэта Г. Г. Пушкин перерезает ленточку в дверях музея. Начинается бесконечный поток экскурсий. Трудящиеся подолгу останавливаются у стэндов с материалами, отображающими пребывание Пушкина в Болдине... Вечером в Доме культуры состоялось торжественное заседание, на котором с докладом «Пушкин — великий русский поэт» выступил профессор Д. Д. Благой»¹⁸⁶.

Школы, библиотеки, избы-читальни, клубы, драматические кружки широчайшей сетью раскинулись по нашей стране, и многие миллионы колхозников приняли участие в пушкинских торжествах 1949 г. не только как читатели и зрители, но и как чтецы стихов и прозы Пушкина, как исполнители его драматических произведений.

Пушкин проник и завоевал друзей и в деревне братских республик. Под примечательным заголовком «Пушкинская сессия в колхозе» читаем сообщение из г. Фрунзе:

«Закончилась выездная сессия Института языка и литературы Киргизского филиала Академии Наук СССР, состоявшаяся в колхозе «Кенеш» Ивановского района, Фрунзенской области. Сессия была посвящена юбилею великого русского поэта А. С. Пушкина. С докладом о жизни и творчестве Пушкина выступил писатель Касымалы Боялинов... В работе сессии приняли участие народные акыны и поэты»¹⁸⁷.

Подобное же сообщение из г. Вильнюса, под заглавием «В литовских колхозах»:

«В деревне Буйвидзе, Вильнюсского уезда, состоялась пушкинский вечер. В зале колхозного клуба, украшенном зеленью, полно народа. На сцене в венке из дубовых листьев портрет великого русского поэта. Многие из крестьян, что сидят в зале, еще несколько лет назад были неграмотными. Вот 50-летний Казимир Пашевацкас, бригадир колхоза имени Черняховского. Грамоте он научился в кружке ликбеза при школе. Теперь он, как и десятки других крестьян деревни, читает книги великого Пушкина.

Директор местной школы Кпавцовас делает доклад о жизни и творчестве Пушкина. И перед колхозниками предстает прекрасный образ поэта и гражданина, пламенного патриота и борца за светлое будущее своей отчизны. После доклада на сцену выходит колхозный хор»¹⁸⁸.

Подобных сообщений в 1949 г. появилось в печати многие сотни, а тысячи их находятся в многотиражках и стенных газетах.

Но для юбилейной печати 1949 г. характерны уже не сообщения с мест, что в таком-то колхозе или городке поставлены пушкинские спектакли или проведен вечер его произведений, как это было в дни юбилея 1937 г., а общие обзоры того, что делается населением целого района, области, края в связи с пушкинскими торжествами.

Для юбилея 1949 г. характерны сообщения такого рода:

«Трудящиеся Карело-Финской ССР широко отмечают 150-летие со дня рождения А. С. Пушкина. В колхозах и на лесопунктах, на сплавных реках и в рыбацких становищах прошли торжественные собрания, литературные чтения, посвященные жизни и творчеству великого русского поэта.

В селе Тукса Олонецкого района на пушкинский вечер собрались сотни колхозников. Сельский клуб не смог вместить всех присутствующих. Торжественное заседание и концерт состоялись на открытом воздухе.

Широко и торжественно отметили юбилей великого поэта колхозники сельскохозяйственной артели имени Пушкина Пудожского района. Сельская библиотека провела читательскую конференцию. В дни юбилея в колхозе состоялось торжественное заседание.

С большим успехом проходят пушкинские вечера на лесопунктах. На торжественном заседании сплавщиков Подпорожского участка с докладом о жизни и творчестве Пушкина выступил знатный мастер участка т. Титов.

Юбилей широко отмечался в Петрозаводске, Сортавале и в других городах республики. Республиканский театр русской драмы показал свой новый спектакль „Борис Годунов“»¹⁸⁹.

Подобное же сообщение из Свердловска:

«Трудящиеся Урала 150-летие со дня рождения А. С. Пушкина отметили как большой всенародный праздник советской социалистической культуры. Во всех городах области и в тысячах колхозных сел

состоялись торжественные собрания, посвященные памяти гениального русского поэта. Сейчас повсеместно проходят пушкинские литературные вечера, спектакли, читательские конференции и массовые гуляния. Широко раскрыты двери юбилейных выставок»¹⁹⁰.

Такие же сообщения о чествованиях Пушкина в масштабах целого района и области печатались в июне 1949 г. во всех центральных, областных, краевых, районных газетах. Сообщения эти свидетельствуют о том, что территориально «Пушкиниана» 1949 г. была несравненно обширней, чем в 1937 г. Она включила в себя все республики, автономные области и национальные округа Советского Союза,— великий поэт русского народа стал любимым поэтом всех братских народов нашей Родины.

3

За 1937—1949 гг. Пушкин, переведенный на 76 языков, вошел уже не временным, хотя и дорогим гостем, а постоянным другом-собеседником в улусы Бурят-Монголии, в новые поселки Казахстана, в аулы Дагестана. Именно в эти годы, несмотря на тяжелое четырехлетие войны, Пушкин нашел себе прямую дорогу в города и деревни Литвы, Латвии, Эстонии, куда раньше, до соединения их с Советским Союзом, путь русскому поэту преграждали фашистские заставы всякого рода.

Узнав ближе Пушкина за эти годы, братские народы СССР приняли большое участие в пушкинском празднике. В этом многонациональном празднике, в этих спектаклях, лекциях, вечерах звучал в 1949 г. один главный мотив, прекрасно выраженный звеньевой колхоза «Третий Интернационал» (Армянская ССР) О. Колорян: «Для армянского народа Пушкин был, есть и будет любимейшим поэтом, потому что он творил для народа и был народным певцом. В день 150-летия со дня рождения А. С. Пушкина на всех языках мира простые люди говорят: „Спасибо русскому народу, давшему миру Пушкина“»¹⁹¹.

Все роды искусства, все виды литературы, отрасли науки отозвались на юбилей Пушкина. Не было такой области советской культуры, в которой праздник Пушкина не был бы отпразднован как торжество гуманистической культуры в ее высшем социалистическом выражении. Были прочитаны сотни лекций о Пушкине.

В Москве «пушкинские чтения» были организованы Всесоюзным обществом по распространению политических и научных знаний. В шестнадцать чтений был дан целый курс советской науки о Пушкине. Вот темы этих лекций: «Великий поэт русского народа А. С. Пушкин»; «Пушкин и его время»; «Пушкин и русская литература»; «Пушкин — основоположник русского литературного языка»; «Пушкин и декабристы»; «Пушкин и наша современность»; «Творческий путь Пушкина»; «Евгений Онегин» — энциклопедия русской жизни»; «Лирика Пушкина»; «Проза Пушкина»; «Пушкин — драматург»; «Историческое прошлое русского народа в творчестве Пушкина»; «Пушкин и Гоголь»; «Наследие Пушкина и русский театр»; «Пушкин и русская музыка»; «Мировое значение Пушкина». Лекции читались виднейшими советскими учеными в самом вместительном лекционном зале Москвы — в Большом зале центрального лектория Общества — и собирали множество слушателей.

Общество по распространению политических и научных знаний организовало сеть «пушкинских чтений» и отдельных лекций о Пушкине во всех крупных городах, в высших и средних учебных заведениях, на больших предприятиях.

Вся страна в этом году превратилась в огромный пушкинский лекторий, и оказалось, что многочисленные лекторы на пушкинские темы, ревностные, убежденные, увлекающие слушателей, нашлись среди новой советской интеллигенции, среди писателей, учителей, актеров, рабочих, военных, инженеров, агрономов, нашлись на заводах, в школах, в колхозах, в казармах, на полярных станциях, на кораблях в океане. Всюду нашлись люди, которые сумели сказать про-

чувствованное, живое, советское слово о великом поэте.

В юбилей 1899 г. Москва гордилась тем, что в ней была открыта пушкинская выставка; такие же выставки были открыты в немногих тогда университетских городах.

В юбилей 1937 г. в Москве была развернута замечательная пушкинская выставка, не сравнимая по богатству экспонатов, глубине идейного замысла, обилию посетителей со скудными выставками 1899 г. Великолепная пушкинская выставка 1937 г. имела такой успех у советских зрителей, она с такой силой и ясностью показала величие Пушкина как народного поэта, как национального гения, что стало несомненным для всех, что выставка должна быть преобразована в Музей Пушкина. Этот Всесоюзный Пушкинский музей Академии Наук СССР был открыт 10 июня 1949 г. в г. Пушкине (бывш. Царское село), в здании бывшего Александровского дворца.

Ни в одной стране в мире, ни у одного народа нет такого великолепно и богатого музея, посвященного национальному поэту; ни Гете, ни Шекспир, ни Мольер, ни Данте не почтены таким памятником их творчества и жизни, как Пушкин.

В том же году, когда в городе, где прошли учебные годы Пушкина, был открыт этот музей, по всей стране были развернуты тысячи пушкинских выставок, стремившихся в своих экспонатах отразить жизнь и творчество великого поэта.

Замечательные по богатству экспонатов пушкинские выставки были открыты в Москве, Киеве, Одессе, Горьком, Томске, Баку, Тарту, Казани, Минске, Тбилиси, Черновицах и других городах. Во многих местах были организованы выставки на определенные темы: «Пушкин и советская современность», «Пушкин и декабристы» и т. д. Огромное значение имела выставка «А. М. Горький и А. С. Пушкин» в Музее им. Горького в Москве; она ярко осветила крепкую связь между великим пролетарским писателем и основоположником русской литературы.

Почти во всех наших театрах были устроены выставки на тему «Пушкин и театр», показавшие огромное значение Пушкина для русской драмы, оперы и балета.

«Тамбов, 8 июня. Общественность городов и сел Тамбовской области широко отметила 150-летие со дня рождения великого русского поэта. Во всех учебных заведениях, в городских и сельских клубах, библиотеках, избах-читальнях были открыты выставки, посвященные жизни и творчеству поэта, состоялись литературные чтения, вечера, читательские конференции»¹⁹².

Подобную телеграмму, напечатанную в «Известиях СССР», можно было бы послать из любого областного и районного центра нашей страны.

Вряд ли можно указать такой клуб, библиотеку, школу, избу-читальню, в которых не была бы устроена пушкинская выставка, в книгах, рисунках, фото-снимках и т. д., отражающая жизнь и творчество поэта. Особый интерес к Пушкину в 1949 г. возбудили передвижные выставки, кочевавшие из села в село и сопровождавшиеся беседами о Пушкине.

Организации пушкинских выставок на местах, исчисляемых в 1949 г. многими тысячами, большую помощь оказали выпущенные издательством «Искусство» свыше двух миллионов художественных плакатов, посвященных жизни и творчеству Пушкина, и красочных репродукций с работ Тропинина, Кипренского, Матэ, Серова, Репина, Ге, В. Васнецова и советских художников, писавших портреты Пушкина и картины на сюжеты его произведений. Издательством была выпущена выставка из 12 листов-плакатов, посвященных жизни и творчеству Пушкина, и свыше миллиона открыток, воспроизводящих лучшие портреты поэта и пушкинские места.

Юбилей 1949 г. вызвал исключительный подъем творчества советских живописцев, графиков, скульпторов. Светлый образ поэта, эпизоды из его жизни, образы его героев и сцены из его произведений привлекли советских художников и вызвали появление

большого числа произведений на пушкинские темы: картин, портретов, книжных иллюстраций, эскизов для театральных постановок и т. д. «Внимательно перечитывая, вдумываясь в каждую пушкинскую фразу, я убедился, что творчество великого поэта поистине неисчерпаемо. Каждая сцена, каждый образ, написанные Пушкиным, представляют необычайный простор фантазии, творческому воображению художника»¹⁹³. Эти слова академика живописи, лауреата Сталинской премии Г. Савицкого, автора больших полотен — «Пушкин в Михайловском», «Пушкин на берегу Невы», «Прощай друг!», «Дуэль» — и иллюстраций к маленьким трагедиям, мог бы повторить каждый из советских художников, работавших в 1949 г. на пушкинские темы: А. Герасимов, М. Манннер, П. Соколов-Скаля, Н. Томский, Д. Шмаринов, Н. Денисовский, Г. Мотовилов, П. Горелов и др. Благодаря этому юбилейные издания Пушкина украшены замечательными иллюстрациями, а местные музеи и пушкинские выставки обогатились художественными произведениями на темы Пушкина.

Пушкинский юбилей вызвал высокий подъем и народного творчества в области изобразительного искусства.

В Москве, на Всероссийской выставке работ мастеров народного прикладного искусства, посвященной Пушкину, были выставлены расписные шкатулки, ларцы, деревянные и костерезные скульптуры и барельефы, серебряные изделия, столовые и чайные приборы, рисунки на папье-маше, выполненные на пушкинские темы и сюжеты народными мастерами Палеха, Мстеры, Федоскина, Тобольска, Великого Устюга и др.

Но в юбилее Пушкина участвовали народные художники не одной РСФСР. В высокой степени показательно такое сообщение из Баку:

«Республиканский Дом народного творчества проводит конкурс на лучшего чтеца пушкинских произведений. В Белоканском районе на конкурсных вечерах

в колхозах были отобраны для участия во втором туре 36 чтецов.

Одновременно проходит конкурс на лучшие произведения народного изобразительного искусства по мотивам пушкинских произведений. Поступают оригинальные работы: резьба по кости, дереву, металлу, графика, живопись, вышивки. Лучшие из них будут представлены на юбилейную пушкинскую выставку азербайджанского народного изобразительного искусства»¹⁹⁴. Живое участие народных художников братских республик в юбилее Пушкина всюду отмечается местной печатью.

Огромную роль в юбилее 1949 г. сыграл кинематограф. Кинопередвижки демонстрировали картины: «Руслан и Людмила», «Сказка о царе Салтане», «Сказка о попе и работнике его Балде», «Капитанская дочка», «Дубровский», «Станционный смотритель», «Путешествие в Арзрум». К биографическим фильмам — «Юность поэта», «Поэт и царь» — прибавился художественно-документальный фильм — «Пушкин» (по сценарию С. Г. Нагорного). Этот фильм ставил миллионы зрителей лицом к лицу с великим поэтом, показывал творческий труд и гражданский подвиг его жизни, бессмертие народного поэта в сердце и деяниях его великого народа. Большое познавательное значение фильма «Пушкин» было признано партийной печатью и высоко оценено советским зрителем.

Участие кинематографа в пушкинских торжествах 1949 г. было чрезвычайно велико: пушкинские вечера и доклады на местах сопровождались показом пушкинских фильмов. Звуковое кино во многих случаях заменяло пушкинские театральные постановки в рабочих клубах, избах-читальнях и т. д.

Большое значение приобрели в юбилейные дни 1949 г. звуковые записи опер на пушкинские сюжеты — «Руслан и Людмила», «Евгений Онегин», «Пиковая дама» и др. Оперы в этих звуковых записях в 1949 г. часто занимали в программах пушкинских вечеров то место, которое ранее отводилось драмати-

ческим постановкам, осуществленным силами местных самодеятельных коллективов.

Но эти коллективы продолжали свою работу над драматургией Пушкина. Местные газеты в мае—июне 1949 г. пестрят сообщениями о работе городской и сельской, школьной и клубной самодеятельности над произведениями Пушкина. Редкий пушкинский вечер в школе или рабочем клубе обходился без показа сцен из «Бориса Годунова», «Русалки», «Скупого рыцаря», наиболее излюбленных широким советским зрителем, и без театрализованных отрывков из «Цыган», «Евгения Онегина» и сказок Пушкина.

Самодеятельный показ драматургии Пушкина был неизбежной частью пушкинских празднеств в колхозах, на заводах, в школах и в воинских частях. Под заглавием «На кораблях Черноморского флота» находим такое сообщение из Севастополя:

«В городе, в воинских частях и на кораблях Черноморского флота развернулась подготовка к юбилею А. С. Пушкина... В частях и на кораблях Черноморского флота коллективы матросской художественной самодеятельности готовят постановки по произведениям Пушкина. В кубриках и красных уголках устраиваются литературные вечера, лекции, доклады, беседы о великом поэте»¹⁹⁵.

Подобные сообщения о самодеятельности в пушкинские дни можно найти во многих военных и местных газетах 1949 г. Самодеятельный драматический кружок Военно-воздушной академии дал оригинальную драматическую постановку «Русалки».

О глубоком и непрерывном стремлении советской художественной самодеятельности к Пушкину свидетельствует специальный выпуск к юбилею 1949 г. издания «Художественная самодеятельность», вышедшего в Государственном издательстве культурно-просветительной литературы в тираже 300 тысяч экземпляров. В этом выпуске, наряду с пушкинскими текстами, печатается режиссерский комментарий к «Борису Годунову», «Русалке», «Скупому рыцарю», «Сказке о попе и работнике его Балде», к отрывку

из «Евгения Онегина». Комментарий под заглавием «Как поставить сцены из «Бориса Годунова» и других произведений Пушкина», написан заслуженным деятелем искусств Ф. Н. Кавериним специально для малых театральных площадок в рабочих клубах, в избах-читальнях. В нем режиссер дает ответ на запросы миллионов деятелей и зрителей самодеятельного театра, убеждая их не гнаться за яркостью «внешнего действия», за «оформлением» и «костюмами». «Главное...— это слово. Через него раскрывается внутренняя жизнь каждого героя. Поэтому важен серьезный и вдумчивый разбор каждой пушкинской строки, каждого слова. Напыщенная декламация, ложный пафос, излишняя приподнятость так же чужды стихам Пушкина, как и прозаичность речи»¹⁹⁶.

Вопрос, как ставить и играть Пушкина на самодеятельном театре, волнует постановщиков, исполнителей и зрителей Пушкина.

4

В годы Великой Отечественной войны и последовавшего за нею периода промышленного и культурного строительства центральной художественной труппой, основной репертуарной заботой советского театра был показ советского человека в его героической борьбе с вражьи́м нашествием, в его не менее героическом строительстве новой жизни на рубеже перехода от социализма к коммунизму.

В постановлении ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 г. как на основной недостаток деятельности советских театров было указано на то, «что пьесы советских авторов на современные темы оказались фактически вытесненными из репертуара крупнейших драматических театров страны». Перед драматургами и работниками театров была поставлена важнейшая задача — «создать яркие, полноценные в художествен-

ном отношении произведения о жизни советского общества, о советском человеке. Драматурги и театры должны отображать в пьесах и спектаклях жизнь советского общества в ее непрерывном движении вперед, всячески способствовать дальнейшему развитию лучших сторон характера советского человека, с особой силой выявившихся во время Великой Отечественной войны»¹⁹⁷.

Требования, предъявленные к советским театрам в приведенном постановлении ЦК ВКП(б), были выражены также в постановлениях ЦК ВКП(б) «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“» (14 августа 1946 г.) и «О кинофильме „Большая жизнь“» (4 сентября 1946 г.). С особой силой, полнотой и глубиной высокие требования к советской литературе, и тем самым к советскому театру, были выражены в докладе А. А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград» (30 сентября 1946 г.). А. А. Жданов указывал: «Советские писатели и все наши идеологические работники поставлены сейчас на передовую линию огня, ибо в условиях мирного развития не снимаются, а наоборот, вырастают задачи идеологического фронта и в первую голову литературы. Народ, государство, партия хотят не удаления литературы от современности, а активного вторжения литературы во все стороны советского бытия. Большевики высоко ценят литературу, отчетливо видят ее великую историческую миссию и роль в укреплении морального и политического единства народа, в сплочении и воспитании народа. Центральный Комитет партии хочет, чтобы у нас было изобилие духовной культуры, ибо в этом богатстве культуры он видит одну из главных задач социализма»¹⁹⁸.

Эту насущную, исключительно важную политическую и художественную задачу и решали советские театры в 1946—1948 гг.

Основные, наиболее яркие спектакли виднейших театров СССР в эти годы были построены на материале новой, советской драматургии. Но советский театр с большим успехом продолжал плодотворную

работу над классическим наследием, в том числе над драматургией Пушкина.

Подобно тому, как в 1948 г. 125-летие со дня рождения А. Н. Островского привлекло все советские театры к новой работе над его пьесами, пушкинский юбилей 1949 г. возобновил работу советских театров над драматургией великого народного поэта.

Новая работа советского театра над Пушкининым-драматургом явилась продолжением и углублением работы 1937 и предшествующих годов, когда советские актеры и режиссеры так отчетливо осознали художественную силу и идейную мощь Пушкина-драматурга, не признанного в дореволюционном театре.

В 1949 г. маленькие трагедии шли в двадцати трех городах, и эти постановки внесли в сценическую историю Пушкина немало блестящих страниц. Остановимся на одной из них, относящейся к «Каменному гостю».

Белинский считал эту трагедию «богачейшим, роскошнейшим алмазом в его (Пушкина.— С. Д.) поэтическом венке... без всякого сравнения лучшим и высшим в художественном отношении созданием Пушкина»¹⁹⁹. Следуя за Пушкиным и Белинским, актер и постановщик должны так показать Дон Гуана, чтобы пред зрителем предстал человек, в котором, по словам великого критика, «как во всякой высшей натуре... есть что-то импонирующее. Может быть, это сила его воли, широкость и глубина его души...» Характеризуя эту «глубину души», это дерзновение мысли героя пушкинской трагедии, Белинский говорит: «Герой ее...— испанский Фауст»²⁰⁰.

Сопоставляя сценические воплощения «Каменного гостя» в 1937 г. с постановками 1949 г., нельзя не видеть огромной работы над освоением пушкинского наследия, проделанной советским актером, критиком, зрителем, читателем за это десятилетие.

В спектаклях «Каменного гостя» 1949 г. верна и глубока самая постановка вопроса о «Каменном госте» и его герое. Постановщики хорошо понимают неза-

зависимость таких образов Пушкина, как Дон Гуан и скупой рыцарь, от образов западного театра, одноименных с пушкинскими, но по своей идеологии и поэтике противоположных образам русского поэта.

Своими постановками маленьких трагедий, и прежде всего «Каменного гостя», советские актеры и режиссеры как бы повторяют в 1949 г. слова Белинского, обращенные к «космополитам» 1830-х годов: «А „Моцарт и Сальери“, „Полтава“, „Борис Годунов“, „Скупой рыцарь“ и, наконец, перл всемирно-человеческой литературы „Каменный гость“! Нет, приятели, убирайтесь к чорту с вашими немцами, — тут пахнет Шекспиром нового времени!»²⁰¹ В этих гневных словах Белинский утверждал, что Пушкин — русский гений, зависимый в своем творчестве только от бессмертного гения своего народа.

Понимание этого сказалось с особой силой в новейших постановках «Каменного гостя», той из трагедий Пушкина, в которой критики космополиты, литературоведы-компаративисты с особым упорством подчеркивали «влияние» на Пушкина его предшественников, разрабатывавших в своих произведениях тот же сюжет.

В дни юбилея 1949 г. «Каменный гость» шел во многих театрах СССР (Ленинград, Свердловск, Львов, Чкалов, Таганрог, Каунас, Ташкент, Калининград, Витебск и др.). Остановимся на тех театрах, которые расположены вдали от таких давних центров изучения Пушкина, как Москва, Ленинград, Киев, Харьков и т. д. Работа театров в отдаленных от центра местах особенно показательна для суждения о том, как глубоко внедрилась в советскую культуру не только любовь к Пушкину, но и знание его, понимание его творческих мыслей и философских идей.

По поводу спектакля «Каменный гость» в Театре русской драмы в Баку читаем в «Бакинском рабочем»:

«Перед нами старинное предание о Дон Гуане, легшее в основу многочисленных произведений искусства, родившихся в самых различных странах. Но

как не похоже драматическое произведение Пушкина на десятки других литературных вариантов легенды о Дон Гуане.

«„Каменный гость“, на первый взгляд так напоминающий театр „плаща и шпаги“, с его поединками, недоразумениями, узнаванием и переодеваниями, на самом деле значительно глубже, полон философского смысла. Целью автора является не занимательная интрига, не серия веселых недоразумений. „Каменный гость“ глубоко реалистическое произведение, в котором раскрыты человеческие характеры во всей своей жизненной противоречивости и правдивости. И вместе с тем эта пьеса проста и грациозна, ее предельно насыщенный сюжет развивается легко и стремительно. Эта пьеса требует от актера такой игры, в которой многогранное раскрытие характера героя соединялось бы с простотой и непринужденностью».

Рецензент с похвалой отзывается об исполнении артистом К. Мякишевым роли Дон Гуана именно потому, что актер ясно поставил себе задачу воплотить именно пушкинский образ, разительно отличный от одноименных персонажей западноевропейской драмы:

«Свою роль артист ведет смело, широко, вдохновенно, с почти импровизационной легкостью. Дон Гуан не похож на все прежние, традиционные образы „севильского озорника“ западноевропейского театра. Это не бессердечный оболъститель, не хитрец и лицемер, не циник и развратник. Это новый, пушкинский Дон Гуан — образ, созданный великим гением и великим гуманистом.

Дон Гуан Пушкина — умный, волевой, решительный и отважный человек, с широкой и искренней душой, страстно влюбленный в жизнь, в земные радости. Каждое душевное состояние героя артист передает со множеством оттенков, с тонкими переливами чувств, вскрывая этим жизненно-правдивую противоречивость характера героя... Особенно хорош Мякишев в сцене после первого объяснения с Доной Анной, когда он весь словно сияет счастьем, полон

безграничного, почти поющего восторга. Очень выразительно проводит Мякишев и заключительную сцену. У Мякишева любовь Дон Гуана к Анне приобретает силу истинной страсти, которая затмила все остальные его увлечения, которая, как говорит сам Дон Гуан, заставила его переродиться. Это наиболее верное, наиболее современное понимание образа пушкинского Дон Гуана. Оно наполняет большим смыслом последние слова умирающего Дон Гуана: „О Дона Анна!“ Это торжество жизни, любви над смертью, светлый, мощный аккорд, заключающий трагический финал „Каменного гостя“²⁰².

Автор рецензии прав, находя в исполнении артиста К. Мякишева «современность», т. е. новое, советское «понимание» образа Дон Гуана, но в том-то и художественная сила и идейная правда этого советского понимания, что оно есть вместе с тем и пушкинское понимание этого образа, единственно верное и полное!

Правда этого «понимания» одного из величайших созданий Пушкина дает успех всему спектаклю,— и это не в одном Баку.

«Каменный гость» в тот же день был поставлен в другом государственном драматическом театре, в столице другой братской республики — в далеком Якутске, и имел там большой успех. В отзыве о спектакле находим общее суждение о Пушкине-драматурге, резко противоположное тем вариациям на тему о «несценичности» Пушкина, какие высказывались в дореволюционном театре.

«Он (Пушкин) далеко шагнул вперед по сравнению с современным ему театром, заложив основы реалистической драматургии.

В маленьких трагедиях Пушкин выступает как глубокий психолог, философ, художник, точно передающий социально-философскую природу изображаемых им явлений и образов».

Якутская газета — в полном согласии с актерами и зрителями спектакля — ясно сознает полную независимость Пушкина, как автора трагедии Дон Гуана,

и его явное идейное превосходство над всеми, кто до него писал на этот сюжет.

«У Тирсо де Молина и Мольера, пьесы которых знал Пушкин, Дон Жуан только разрушитель, все отрицающий, лишенный истинного чувства и не имеющий ничего святого и дорогого на земле. Это глубоко порочный человек, заслуженно несущий наказание. Совершенно не то у Пушкина. Смерть Дон Жуана здесь не кара за грехи. Столкновение его с командором — это борьба человека с грузом навязанных религией представлений, с целой системой взглядов, подавляющих свободу личности. Дон Жуан Пушкина отличен от своего испанского прототипа и мольеровского героя прежде всего тем, что, сохраняя основные традиционные черты Дон Жуана, будучи человеком, у которого «на совести усталой много зла», он в каждом своем увлечении искренен и поэтичен. Он вкладывает в свое чувство душевную чуткость, истинное понимание красоты, мужественность и жизнеутверждение.

Все это углубилось и стало настоящим, всеобъемлющим чувством при встрече с Донной Анной.

Своеобразие пушкинского Дон Жуана и в этом его перерождении. «Вас полюбя, люблю я добродетель», — говорит он Донне Анне. Здесь, как и всюду, у Пушкина характерное для передовой русской литературы представление о любви, как о чувстве, облагораживающем и возвышающем человека. Это высокое представление о любви связано у Пушкина с темой преодоления смерти. Вот почему, несмотря на гибель героя, трагедия звучит оптимистически.

Это понял коллектив Государственного русского драматического театра и сумел создать подлинно пушкинский спектакль, насыщенный мыслью и чувством. Текст пьесы театр раскрывает с хорошей простотой, безыскусственностью и страстностью».

Опять, как в Бакинском театре, успех спектакля обусловлен прежде всего правильным пониманием природы пушкинской драматургии, верным постижением ее основного закона; только тот, кто постиг

философскую мысль поэта, движущую всем действием трагедии, только тот может захватить зрителя этим действием.

Опять, как в Баку, удача спектакля «Каменный гость» зависела от пушкинской трактовки ведущего ее образа.

«Успех спектакля — это прежде всего успех артиста В. А. Петрова. Дон Жуан Петрова — незаурядный человек, привлекательный и поэтический, мужественный и темпераментный. Он и отважен и легкомыслен, он способен и на легкое безоблачное увлечение и на серьезное чувство. Прекрасно передает Петров нарастание его чувства к Донне Анне. Почти игра вначале, согретая легким юмором и озорством, оно (чувство) становится глубоким и приводит к подлинному внутреннему перерождению. Петров хорошо движется и поет, он мастерски передает в двух исполняемых им серенадах душевное состояние Дон Жуана.

Превосходен В. А. Петров в финальной сцене. Его ответ карающей статуе командора: „Я звал тебя и рад тому, что вижу“, — это вызов, это борьба на смерть за право на свою любовь.

Слова Дон Жуана: „Пусти, пусти мне руку“, — звучат у Петрова не просьбой, а гневным приказом. Прощальный возглас: „О, Дона Анна!“ он произносит с такой силой чувства, что веришь: „любовь побеждает смерть“...

Зритель, пришедший посмотреть театральную постановку одного из лучших драматических произведений великого поэта, благодарен театру за яркий спектакль, в котором „как живой с живым говоря“, выступает Пушкин — гениальный художник и гуманист»²⁰³.

Две рецензии о двух спектаклях «Каменного гостя» кажутся рецензией об одном спектакле, хотя спектакли эти разделены расстоянием в несколько тысяч километров. Спектакли эти свидетельствуют о том, что советская культура неделима; достижения в области изучения и понимания Пушкина есть достоя-

ние всего советского театра. И не только — русского советского театра, как о том свидетельствует еще один спектакль «Каменного гостя» в том же 1949 г. Кумыкский язык — язык народа, который не имел в дореволюционную эпоху своей письменности, а в советскую эпоху получил свой национальный театр.

К 150-летию юбилею Пушкина Кумыкский государственный национальный театр (г. Махач-Кала) поставил «Каменного гостя» (постановка народного артиста ДАССР Рустамова). В отзыве об этом спектакле читаем:

«Несомненной и большой заслугой театра надо считать то, что он правильно понял и вскрыл идейное содержание пьесы.

В погоне за ложным «новаторством» многие театры нередко изображали Дон Гуана как веселого, любящего пожить и покутить жуира, весь смысл жизни видящего в бездушных развлечениях и наслаждениях. Кумыкский театр отказался от такой трактовки образа главного героя пьесы. В исполнении заслуженного артиста ДАССР Рашидханова Дон Гуан — это человек, живущий большой, полнокровной жизнью, смело рвущий все путы феодального средневековья. Дон Гуан, правда, далеко не безупречен. Мораль его может быть легко осуждена, но он оправдывает себя тем, что всем своим поведением, всеми поступками горячо и дерзко протестует против всех и всяческих стеснений, условностей и ограничений своей эпохи.

Роль Дон Гуана, удачно сыгранная Рашидхановым, может быть занесена как большое достижение в творческий актив артиста.

Трудна и ответственна в пьесе роль Анны. Ее характер очерчен поэтом с необыкновенной яркостью, но в то же время ей уделено в пьесе так мало места и сцены между ней и Дон Гуаном так коротки, что необходимо большое актерское мастерство, чтобы в этих сценах передать всю гамму переживаний Дони Анны. Народная артистка ДАССР Легоминиди

умело справляется с этой сложной задачей. С большим чувством и тактом играет она эту роль, рисуя интересный образ женщины, наделенной необычайной душевной простотой, мягкостью и сердечностью.

Роль Лауры театр поручил молодой актрисе Казимагомедовой. В характере Лауры много черт, роднящих ее с Дон Гуаном. Она также свободолюбива, талантлива и капризна в своих поступках. Несмотря на несомненные трудности, которые стояли перед молодой исполнительницей в работе над этой ролью, она сумела преодолеть их и создала запоминающийся сценический образ»²⁰⁴.

И этот отзыв о спектакле, самая возможность которого лет 35 назад казалась бы невероятной, звучит почти так же, как отзывы о «Каменном госте» в Баку и Якутске. В Кумыкском театре Пушкина играют на большой идейной высоте, с глубоким пониманием его свободолюбивых мыслей и гуманистических идей.

Глубок культурный смысл этих простых фактов, взятых из множества подобных. Они свидетельствуют не только о любви советского народа к Пушкину-драматургу, любви небывалой в дореволюционном театре, они свидетельствуют о великом единстве творческого труда над воплощением его созданий.

«...Дон Гуан, такой, каким является он у Пушкина, не исступленный любовник, не мрачный дуэлист... Красавец собою, стройный, ловкий, он весел и остер, искренен и лжив, страстен и холоден, умен и повеса, красноречив и дерзок, храбр, смел, отважен»²⁰⁵. Белинский знал, что таков Дон Гуан Пушкина, но он мог только мечтать увидеть такого Дон Гуана на сцене. Советский зритель в 1949 г. не только в Москве, Ленинграде, Тбилиси, но и там, где фундамент театральной культуры заложен только в советские годы, такого Дон Гуана хочет видеть на сцене и видит его, с большим или меньшим приближением к совершенству.

То же, что о «Каменном госте», можно сказать о других маленьких трагедиях и о «Борисе Годунове»

Пушкина. Их постановки 1949 г. заслуживают подробного разбора на десятках страниц. Они всегда различны по творческим приемам актеров и режиссеров, по художественной ценности и артистическому мастерству, но их объединяет то, что важнее удач или неудач отдельных спектаклей и ролей: они все отражают стремление к высокой идейности, они отражают тот высокий уровень советской науки о Пушкине, на который поднялся многомиллионный советский читатель, не разлучный с книгой Пушкина.

Этот советский читатель-зритель Пушкина требует от театра пристального внимания не только к художественной форме, но и к социальной теме трагедий Пушкина, он сознает могучую силу Пушкина-мыслителя.

В пушкинском спектакле в Баку вместе с «Каменным гостем» был дан «Скупой рыцарь». Театральный критик писал об этой постановке в газете «Бакинский рабочий»:

«Колеблющийся огонек освещает мрачный подвал. Со свечой в руке в подвал входит полуодетый, растрепанный старик. Он явно взволнован; в его глазах сумасшедшая радость, какой-то мрачный восторг. Что взволновало старого барона, что заставило его спуститься ночью в подвал, что вызвало в нем почти сладострастное чувство? И вот, в тишине ночи перед нами раскрываются тайники человеческой души. Барон начинает говорить, рассуждать сам с собою, но в речи его — вдохновение, страсть, даже поэзия. Она поэтична одухотворенной силой человеческих переживаний. В этой речи восхищение и ужас, самозабвенная любовь и ненависть, торжество и страх, гордость и муки совести. И все эти чувства имеют один источник — фанатическую скупость, жажду богатства, из которого человек сделал божество, став его рабом, его цепным псом.

В монологе барона из драмы Пушкина „Скупой рыцарь“ заключено так много действия, что он как бы вмещает в себя многоактную трагедию. В нем больше картин, борения страстей, чем в большом

драматическом произведении, в нем с потрясающей силой раскрыт человеческий характер, «судьба человеческая».

Артист П. Юдин играет скупого рыцаря просто и убедительно. Перед нами человек, который мог бы сказать о себе словами Мцыри:

Я знал одной лишь думы власть,
Одну — но пламенную страсть:
Она, как червь, во мне жила,
Изгрызла душу и сожгла.

Но страсть барона — это не прекрасное стремление юноши к свободе. Это отвратительная страсть скряги, аморальная в самом своем существе. Скупой рыцарь — глубоко трагичная фигура, жертва своей бесцельной жадности, богач, обладающий несметными сокровищами и влачащий полуголодное существование. Это не маска, не абстрактное воплощение скупости — это живой, страшный в своей подлинности человек — скупой, но в то же время рыцарь, не чуждый законам рыцарской чести, которая разрешает любую жестокость, но не позволяет снести обвинения во лжи перед государем».

Исполнитель (он же режиссер) П. Юдин строил образ скупого рыцаря по тому закону концентрации трагического, драматического лаконизма, по которому, как выше показано, построены все маленькие трагедии Пушкина. Вместе с тем исполнитель и режиссер понимали, что сила трагического образа старого барона не может быть раскрыта, если в трагедии не прозвучит грозно социальная тема власти денег как грязного источника всех пороков классового общества — стяжательства, корыстолюбия, скупости и т. д. Сильное звучание именно этой социальной темы определило удачу и образа скупого рыцаря и всей трагедии у советского зрителя.

Маленькая трагедия Пушкина, укладывающаяся в несколько сцен, имеет огромное идейное социально-общественное звучание. Гениальный поэт показывает страшную, давящую силу золота, каждая крупница

которого содержит в себе море человеческих страданий. Пушкин говорит о деньгах, губящих все честное, светлое, разумное, о деньгах, одинаково властных над злодейством и гением. Стихи Пушкина, написанные на заре капитализма, могут быть полностью отнесены к современному буржуазному миру»²⁰⁶.

Стремление раскрыть социальную тему «Скупого рыцаря» характеризует спектакли и в других театрах СССР (Минск, Бухара, Ургенч и др.).

5

Вдумчивая разработка социальной тематики в маленьких трагедиях Пушкина сближает эти трагедии с «Борисом Годуновым», где трагическая тема преступного царя не могла бы быть разработана во всей своей глубине, если бы она не получила социального углубления в связи с другой, важнейшей темой, темой народа, порывающего свою мнимую связь с царем, стремящегося к свободному историческому бытию.

В 1949 г. «Борис Годунов» был поставлен в 14 городских театрах (Ленинград, Томск, Арзамас, Петрозаводск, Сталинабад, Минск, Казань, Витебск, Невьянск, Ирбит, Серов и др.); нет возможности перечислить те города, села, поселки, рудники, заводы, где в клубах, школах, библиотеках, избах-читальнях давались отдельные сцены из этой трагедии.

«Борис Годунов» в 1949 г. впервые был сыгран на белорусском, таджикском и татарском языках.

Новые опыты работы над «Борисом Годуновым», осуществленные в 1949 г. с различной степенью художественной удачи, свидетельствуют о стремлении постановщиков и исполнителей прежде всего понять социальную тему гениальной трагедии Пушкина, воплотить трагедию на сцене как народную эпопею о «многих мятежах», по определению самого Пушкина.

Те постановки «Бориса Годунова», в которых не отражена сложная социальная тематика трагедии, не

раскрыт ее народный характер, встречали протест зрителей и критиков.

По поводу постановки «Бориса Годунова» в Махач-Кала (Театр им. Горького) местный критик С. Никифоров писал:

«Народ в „Борисе Годунове“ — главное действующее лицо. Он творит историю, являясь ее движущей силой. Он выносит свой справедливый приговор царям. Взаимоотношения народа и самодержавного царя являются основной темой пушкинской трагедии. Как и друзья поэта, декабристы, Пушкин видит в народе грозную враждебную силу, противостоящую царям. Народу принадлежит будущее, и поэт всем сердцем, всей душой приветствует это будущее».

В этих словах кратко, но хорошо пояснено, почему лишь в советскую эпоху трагедия Пушкина нашла свое верное истолкование на сцене, почему ей сопутствует такой успех у советского зрителя. Можно было бы привести немало подобных же признаний по поводу «Бориса Годунова», исходящих от критиков, актеров и зрителей. И тем справедливее было осуждение, выраженное в указанной статье постановщику «Бориса Годунова» в Махач-Кала, который не сумел верно подойти к этой трагедии Пушкина.

«Вместо того, чтобы раскрыть отношения между царем и подлинным вершителем судеб отечества — народом, театр показывает лишь борьбу отдельных людей за власть, их тяжбу за престол. Другими словами, театр удалил из своего спектакля самое главное — передовые идеи Пушкина, его прогрессивные замыслы»²⁰⁷.

Осуществить требование Пушкина, чтобы народ был главным действующим лицом на сцене, — одна из труднейших задач, какие только может решать драматический театр. При различной степени верности ее решения советские театры в 1949 г. именно эту задачу ставили и решали как основную.

Это стремление отразилось даже на программах новых спектаклей «Бориса Годунова». Так, программа спектакля Ленинградского театра драмы

им. А. С. Пушкина после обычного названия «Борис Годунов» дает пушкинский подзаголовок: «Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве, летопись о многих мятежах». В программе Томского областного драматического театра им. Чкалова читаем: «„Борис Годунов“ — первый образец русской реалистической трагедии. В основу этого произведения Пушкин положил политическую проблему взаимоотношений царской власти и народа; драма Пушкина — драма больших социальных столкновений. Пушкин впервые в русской драматургии показал народ в качестве основной движущей силы истории. Судьбы государства решает народ. Гибнет тот, кто не питается соками народными. Такова судьба Бориса, такова судьба и Самозванца».

В этих словах, обращенных непосредственно к зрителю спектакля «Борис Годунов», достаточно четко выражен правильный взгляд на основную идею, на политический смысл трагедии Пушкина.

Своим «Борисом Годуновым» Пушкин изгонял с театральных подмостков пышную ветошь устарелого классицизма, недолговечную мишуру французского романтизма и утверждал правду реалистической трагедии.

Для новых, советских работ над «Борисом Годуновым» характерно стремление изгнать «романтизацию» той эпохи, в которую происходит действие трагедии Пушкина, и покончить с идеализированным изображением тех исторических лиц, которые в ней действуют.

В газете «Труд» критик В. А. Жданов писал о спектакле, показанном Ленинградским театром драмы им. А. С. Пушкина (постановка Л. А. Вивьена):

«Один из крупнейших наших коллективов... проявил в своей новой работе незаурядное мастерство и во многом, хотя и не во всем, преодолел большие трудности, которые неизбежны при сценическом воплощении пушкинской трагедии».

Спектакль демонстрирует стремление постановщика как можно полнее раскрыть идейный замысел

автора... Спектакль привлекает простотой и благородством стиля, гармонирующего с основным пушкинским принципом: избегать сценических эффектов и заботиться о развернутом изображении эпохи и исторических лиц. На раскрытии образов, на „воскрешении минувшего века во всей его истине“ (слова А. С. Пушкина.— С. Д.) сосредоточились усилия и постановщика и артистов. Уже одно это показывает, насколько серьезна работа, проделанная театром»²⁰⁸.

В новой трактовке даны образы Марины и Самозванца, которые, по традиции, обычно рисовались, особенно в сцене у фонтана, в некоем романтическом ореоле. Самозванец артистом А. Борисовым окончательно выведен из эффектного амплуа «первого любовника» и показан, как и следовало по замыслу Пушкина, безродным авантюристом, любой ценой, с помощью иезуитов, добивающимся успеха в замысленной им политической аванюре. Артистка А. Лебзак, играя Марину, раскрывала пушкинский замысел и показывала, что нет ничего романтического в панском высокомерии Марины, в ее обнаженном честолюбии, в ее хищной жажде власти ради власти.

Эти образы, обычно в прежних постановках трактовавшиеся с большой степенью идеализации и этим резко отличавшиеся от других действующих лиц, теперь стали такими же исторически достоверными, правдиво-реалистическими, как «лукавый царедворец» Шуйский (А. Любош), как недалекий и простодушный патриарх Иов (В. Воронов), как московский дворянин Рожнов (Г. Мичурин) и др.

Реалистический подход к «Борису Годунову», как к народной трагедии, с особой яркостью и с крупнейшим успехом проявился в 1949 г. в музыкальном театре.

М. П. Мусоргский, дав новую жизнь «Борису Годунову» в музыкальном театре, еще крепче утвердил правду пушкинского реализма; никакие элементы условности, присущие оперному театру по самой его природе, не могли поколебать крепких устоев мощ-

ного народного реализма, на которых построена пушкинская трагедия.

С гениальной помощью Мусоргского, пушкинская трагедия стала близкой и родной советскому зрителю; великий композитор выявил грозную музыку народной бури.

Несмотря на родственную близость «Бориса Годунова» Мусоргского с «Борисом Годуновым» Пушкина, их судьбы на советской сцене до юбилея 1949 г. были весьма различны. В то время как драматический театр в постановках 1930—1940 гг. упорно осваивал «Бориса Годунова» как народную трагедию, в оперном театре «Борис Годунов» обычно исполнялся как музыкальная монодрама о Борисе Годунове. Это делалось вопреки прямому названию этого произведения его автором: «народная музыкальная драма». В оперных постановках, даже в оперном театре им. Станиславского, подвергалась изъятию сцена под Кромами, а в некоторых театрах пропускалась даже сцена у Новодевичьего монастыря: эти народные сцены казались лишними в музыкальной монодраме о царе Борисе и муках его совести.

Это было глубокой ошибкой: Пушкин и Мусоргский писали не монодрамы о преступном детоубийстве, а трагедии о народной «беде», в числе виновников которой были мнимо избранный царь и политический авантюрист — Самозванец.

Мусоргский, как и Пушкин, ставил себе задачей найти «тончайшие черты природы человека и человеческих масс»; «не познакомиться с народом, а побрататься жаждет: страшно, а хорошо!»²⁰⁹

В юбилейных постановках 1949 г. (Москва, Ленинград, Рига, Тбилиси, Киев, Одесса, Куйбышев, г. Сталино, Свердловск) «Борис Годунов» Мусоргского—Пушкина занимает первое место; суровый реализм народной музыкальной драмы Мусоргского так же близок советскому зрителю, как реализм трагедии Пушкина. В лучших постановках 1949 г. спектакль «Борис Годунов» был страницей истории, написанной Пушкиным и Мусоргским, захватывавшей

зрителя своим грозным трагизмом не только народной «беды», но и народного гнева.

«Борис Годунов» в Большом театре (сезон 1946/47 г.) был поставлен без сцены под Кромами. Спектакль заканчивался сценой смерти царя Бориса. Это было прямым нарушением творческой воли композитора, который, как пишет В. В. Стасов, — «решил кончить ее (музыкальную драму.— С. Д.) не смертью Бориса, а сценою восставшего, расходившегося народа, торжеством самозванца и плачем юродивого о бедной Руси. Насколько выиграло при этом значение оперы в трагичности, потрясающей силе и грозном значении!»²¹⁰ Под влиянием непреодоленных ложных традиций Большой театр отказался от этого грозного финала и предпочел закончить спектакль сценой смерти царя, а не вспышкой народного восстания.

Это вызвало резкий протест советского зрителя, нашедший свое выражение в статьях «Правды»: «К антиисторической переделке Мусоргского тем менее оснований, что как раз в этой сцене, конечно не свободной от противоречий, свойственных литературному искусству того времени, когда она создавалась, Мусоргский с большой силой дал правдивое художественное изображение основных чувств русского народа в один из критических моментов его истории. В этой сцене народ поет песнь, которую можно было бы назвать гимном крестьянской стихийной революции. Во всей мировой музыкальной литературе нет ничего, что сравнялось бы по силе, по страсти с этим художественным выражением народного восстания»²¹¹.

Умаление роли народа в драме Пушкина-Мусоргского привело к неудаче всего спектакля: «Постановка знаменитых народных сцен — у Новодевичьего монастыря и на Красной площади у Василия Блаженного — удручает своей вялостью и монотонностью». Без сцены под Кромами «слушатель-зрителю остается лишь догадываться об основной социальной драме, составляющей главную тему оперы Мусоргского (Бо-

рис — народ, судьба — родина). Режиссер не понял, что в опере Мусоргского личная драма царя Бориса лишь усиливает и оттеняет драму социальную, народную»²¹².

Советский зритель не принял этого спектакля без главного действующего лица — без народа, и театру пришлось заново ставить драму Пушкина—Мусоргского.

В спектакле, подготовленном Большим театром к 150-летию со дня рождения Пушкина под руководством Н. С. Голованова, «Борис Годунов» стал подлинной народной драмой. «Как это ни парадоксально,— писал композитор Ю. Шапорин в «Правде»,— но даже в драме, искусстве менее условном, не найти народных сцен такого могучего воздействия, как народные сцены в „Борисе Годунове“». Об исполнителе этих сцен — хоре — Шапорин пишет: «Давно не приходилось слышать такую ровность и чистоту звучания, такую превосходную дикцию, при которой буквально каждое слово доходит до слушателя». Народ — главное действующее лицо в спектакле. Он действует и всей своей массой и через отдельных лиц, выражающих его волю, «мнение народное», по слову Пушкина. «Глубокое впечатление оставляет исполнение И. Козловским партии юродивого. Артист сумел передать всю значительность этого образа, в котором находит свое выражение совесть народа, печаль за судьбы родной страны»²¹³. В другой статье о спектакле отмечено:

«В сцене у Василия Блаженного достигнуто замечательное единство работы режиссера (Л. Баратов), хормейстера (М. Шорин) и дирижера (Н. Голованов). Незабываемы хоровые всплески: „Хлеба голодным!“ Толпа живет, молит, угрожает... В предельно лаконичной гениальной сцене юродивого (И. Козловский) и Бориса Годунова (А. Пирогов) наглядно ощущаешь, какого поистине высокого, подлинного реализма достигли лучшие артисты советской оперной сцены, как поднялась вся театральная культура Большого театра в последнее время...

С введением картины „под Кромами“ театр логически завершил развитие в спектакле и народной линии и линии Самозванца. „Встреча“ последнего с народом оставляет у слушателя страшное и гнетущее впечатление: окруженный иезуитами, бродягами и беглыми монахами, сопровождаемый тревожным набатом и разгорающимися пожарами, проезжает Самозванец по русской земле мимо безмолвного и насторожившегося люда»²¹⁴. И горьким рыданием над народной бедой звучит безутешный плач юродивого.

Подготовленная к 150-летию юбилею Пушкина постановка «Бориса Годунова» Мусоргского в Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова (режиссер — И. Шлепянов, дирижер — Б. Хайкин, хормейстер — В. Степанов), под прямым воздействием партийной критики, резко протестовавшей против превращения народной трагедии в музыкальную психологическую монодраму, отражала в полной мере основные высказывания Мусоргского, вполне созвучные с намерениями Пушкина-драматурга.

Посвящая «Бориса Годунова» своим единомышленникам, Мусоргский писал: «Я разумею народ, как великую личность, одушевленную единою идеею. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере». В письме к И. Репину Мусоргский писал: «Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один, цельный, большой, неподкрашенный и без сусального».

Этот «большой, неподкрашенный» народ Пушкина и Мусоргского ожил на сцене. Об этом писал критик в газете «Ленинградская правда».

«Тяжелое раздумье и мучительные сомнения народа в первой картине пролога, недоверчивое отношение к коронуемому Борису во второй картине, потрясающая сцена встречи царя с голодной толпой, просящей хлеба у собора Василия Блаженного, стремительный разгул народного бунта в сцене под Кромами,— все это принадлежит к числу несомненных удач спектакля, отличается убедительностью и силой художественных образов.

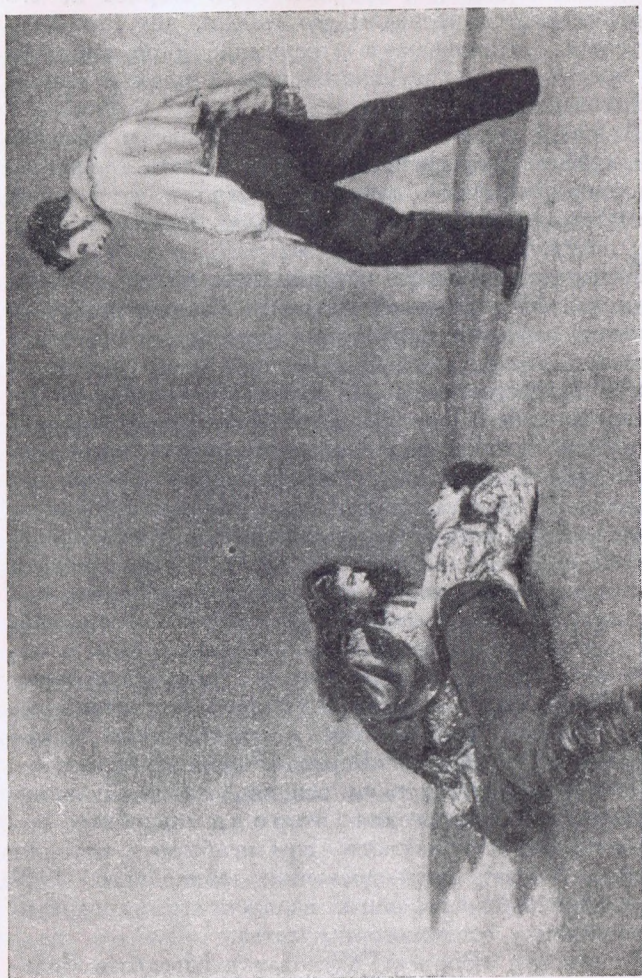
Театру удалось достигнуть отчетливой идейной устремленности спектакля. Народные сцены — у Новодевичьего монастыря, на Красной площади и под Кромами — дают наивысшее обострение действия и разворачиваются с нарастающей силой...

Народная масса в спектакле состоит из четко обрисованных отдельных групп и личностей, единых в устремлениях и чувствах, но бесконечно многообразных в их проявлении. Это вполне отвечает музыке Мусоргского, хоровые звучания которой чаще всего построены на переключках и репликах групп и даже на отдельных возгласах.

Хор театра великолепно справился с ролью главного участника спектакля. И ясность „коллективной дикции“, и уверенное владение всем многообразием оттенков, позволяющее делать внезапные переходы от громких и грозных звучностей к звучностям тончайшим по мягкости, и, наконец, выразительность музыкальной фразировки, — все это результат огромной творческой работы коллектива... Вместе с тем хор оказался и „коллективным актером“, очень гибким по выразительности сценического движения. Из толпы возникают характерные персонажи, в которых воплощены те или иные черты народного характера. Это подготавливает появление таких ярко очерченных индивидуальных образов, как юродивый в сцене у Василия Блаженного, как Варлаам в сцене под Кромами»²¹⁵.

Из грозной трагедии народа вырастает и жуткая драма царя, отвергнутого этим народом.

Исполнитель роли царя Бориса артист И. П. Яшугин создал «образ, убеждающий тесной сопряженностью личной драмы Бориса-детоубийцы и социальной драмы — Бориса-царя, чувствующего свою изолированность среди „бояр крамольных“ и пропасть, лежащую между ним и народом. Высшей точкой раскрытия образа у Яшугина стал выход царя к голодному люду, его объяснение с народом в диалоге с юродивым»²¹⁶.



„Цыганы“. Москва, Цыганский театр РОМЭН, 1937 г.

Народ, устами юродивого, клеймит царя прозвищами ирода, детоубийцы, преступника.

Таким образом, и в драме царя Бориса не его смерть является пределом его гибели, как это было в старых постановках, а отвержение царя народом, как преступника — вот апогей гибели царя и причина крушения его царства.

В яркой силе, в исторической правде и трагической красоте этой сцены нельзя не видеть торжества Пушкина-драматурга, так как именно в этой сцене замечательный композитор наиболее близок к великому поэту.

В переданной здесь истории постановки «Бориса Годунова» на двух оперных сценах ярко проявляется огромное значение партийной критики и советского зрителя в борьбе за торжество правдивого реалистического искусства в нашем театре. Вооруженный отличным знанием Пушкина и богатый чутьем социальной правды в искусстве, советский зритель не принял той постановки «Бориса Годунова», в которой отсутствовало главное действующее лицо трагедии — народ, и Большому театру пришлось признать правоту этой суровой критики, — он должен был создать новый спектакль, верно истолковывающий замысел Пушкина в его трагедии «о настоящей беде», пережитой русским народом.

В результате этой борьбы за верное звучание социальной темы в творении Пушкина советский театр обогатился несколькими замечательными музыкальными спектаклями «Бориса Годунова».

По верности трактовки основной темы Пушкина и Мусоргского — трагедии народа подобных постановок «Бориса Годунова» еще не было в истории русского театра: они — достойные юбилейного 1949 года, один из драгоценных вкладов его в великую «Пушкиниану» советского искусства.

Постановки «Бориса Годунова» в Москве в Большом театре и в Риге в Государственном театре оперы и балета Латвийской ССР (дирижер М. И. Жуков), были удостоены Сталинской премии.

1949 год внес немало нового и в работу советского театра над воплощением на сцене пушкинских произведений, написанных в эпической (повести) и лирико-эпической (поэмы и сказки) форме.

Советский театр показал ряд инсценировок «Капитанской дочки», «Станционного смотрителя», «Выстрела», «Барышни-крестьянки», «Цыган», «Бахчисарайского фонтана», «Полтавы», сказок Пушкина и т. д. Примечательны по замыслу были спектакли, в которых театр пытался познакомить зрителя с целым циклом произведений Пушкина, связанных единством жанра: «Повести Белкина» (Ленинград, Театр им. Ленинского комсомола), «Сказки Пушкина» (Рига, Театр юного зрителя) и др.

Характерной особенностью спектаклей 1949 г. оказалось то, что первое место среди всех инсценировок занял «Дубровский». Инсценировки этой повести шли в театрах Москвы, Ленинграда, Тбилиси, Риги, Вологды, Кирова, Красноярска, Горького, Тулы, Казани, Куйбышева, Тамбова, Ярославля, Омска и т. д.

Причина этого большого и повсеместного успеха «Дубровского» — в теме крестьянского восстания, ярко прорывающейся в повести, несмотря на то, что поэту приходилось из-за цензуры ослаблять краски, которыми нарисован в ней «бунт» крестьян Кистеневки.

Советский театр сосредоточил все свое внимание на том, чтобы всеми средствами, доступными театру, дать сильнейшее звучание теме крестьянского восстания. И те спектакли «Дубровского», в которых исполнителям удавалось раскрыть социальную тему Пушкина в ее высоком, сильном звучании, пользовались большим успехом у зрителей.

В отчете о спектакле «Дубровского» в Кировском областном театре юного зрителя читаем:

«Идеалы Пушкина были идеалами лучших, передовых людей его времени. С их позиций он осмысли-

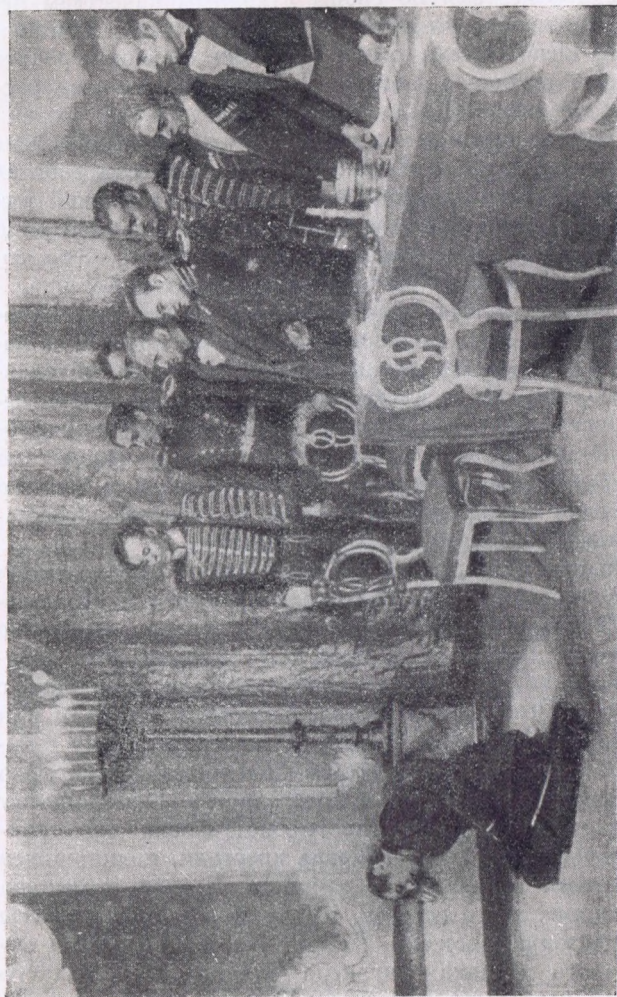
вал и освещал пути исторического развития Родины, мужественную борьбу народа против самодержавно-деспотического строя.

Пушкин глубоко осветил основную проблему своего века: взаимоотношения помещиков и крепостных крестьян. В романе «Дубровский» он сделал попытку показать крестьянский бунт, как один из возможных выходов угнетенного народа из-под власти помещиков-крепостников, запечатлеть картины народной борьбы за свою свободу. В спектакле «Дубровский» Кировский ТЮЗ сумел донести до юного зрителя эту главную тему пушкинского романа. Масовые сцены — наиболее удачные сцены спектакля. В них ярко запечатлены героические образы кистеневских крестьян, поднявшихся против жестокого помещика Троекурова, и послушных его деспотической воле чиновников.

Центральное место среди крестьянских персонажей по праву занимает в спектакле кузнец Архип. Он — главный виновник гибели троєкуровских чиновников во время пожара в доме Дубровского, он, по существу, и главный вдохновитель и вожак восставших крестьян. Артист Я. Мамаев, исполняющий роль Архипа, хорошо передал живущее в крестьянах чувство ненависти к своим угнетателям, готовность до конца бороться с ними любыми средствами и способами...

Интересно обрисована в спектакле старая няня Владимира Дубровского Орина Егоровна (артистка А. Касперсен). Преданная своим „добрым“ господам крепостная женщина, она в то же время лишена рабской покорности и холопского терпения, поэтому не случайно в заключительной сцене спектакля зритель видит ее среди восставших крестьян, в лагере Дубровского.

Правдивое изображение крестьянской массы, ее стихийного возмущения и борьбы против феодально-крепостнического гнета — несомненная удача театра. Удалось актерам показать и моральное превосходство крестьянских персонажей над действующими



„Пиковая дама“. Опера П. И. Чайковского. Заключительная сцена. Эстония, Таллин, Государственный театр оперы и балета, 1946 г.

здесь представителями господствующих классов. Кузнец Архип, Орина Егоровна, дворовый мальчик Митька — все они по своим духовным качествам несравнимо выше, чище и благороднее господ и чиновников. Исполнители ролей крестьян сумели передать зрителю глубокую любовь Пушкина к простому русскому человеку»²¹⁷.

Отчет о кировском спектакле «Дубровский» ясно показывает, на какой идеологической высоте работал советский театр над повестью Пушкина и в какой тесной связи стоит успех исполнения той или иной роли в спектакле с правильностью понимания идейного содержания повести Пушкина для каждого участника.

Критика новых спектаклей «Дубровского», показанных в 1949 г., подчеркнула новизну прочтения повести Пушкина советским театром, новизну, обусловленную тем, что советское пушкиноведение заново пересмотрело оценку Пушкина в дореволюционной буржуазно-либеральной критике и «отменило» множество ее «приговоров», как заведомо ошибочных и нередко намеренно отводящих читателей от верного понимания идей и образов народного поэта.

По поводу московского спектакля «Дубровский» (инсценировка Н. Д. Волкова, постановка В. Колесаева, Центральный детский театр) читаем: «Когда-то некоторые критики всю проблему „Дубровского“ ограничивали только столкновением крупного помещика с мелким. Роль крестьянства в повести снижали или просто зачеркивали. Театр не пошел по этому ложному пути. Перед зрителем раскрывается картина борьбы дикого барства и крестьянства. Помещичьему произволу, деспотизму противопоставлена крестьянская ненависть. Театр показал крестьян, поднявшихся с топорами и вилами на хищного деспота-помещика Троекурова и его соседей. Среди крестьянской массы есть настоящие вожаки. Артист Харлашин создал образ такого вожака — кузнеца Архипа, беспощадного в своей классовой ненависти. К сожалению, инсценировка не дала возможности артисту раскрыть и другую сторону характера этого крестьянина, а именно

исключительную нежность его души и самоотверженностью».

Театр раскрыл в авторе «Дубровского» смелого сатирика, не только изображающего, но и гневно изобличающего «каторжную мерзость» прошлого (по выражению А. М. Горького). Перед зрителем «раскрывается яркая картина русской крепостной действительности прошлого века. Вот поместье барина-крепостника — генерал-аншефа в отставке Троекурова. Каждый его поступок, каждый шаг и каждое слово говорят о хищничестве, самодурстве, жестокости и чванстве его натуры. С крестьянами он истинный деспот. Собакам в его псарне живет лучше, чем крепостным. По выражению кучера Антона, Троекуров может содрать с крестьян не только шкуру, но и мясо. С мелкими дворянами и чиновниками он беспредельно высокомерен. Проблески подобия человеческих чувств в нем быстро гаснут, заглушаемые самодурством.

Таким именно играет Троекурова лауреат Сталинской премии артист Воронов. Во внешнем облике его Троекурова нет ничего отталкивающего. Артист не прибегает ни к каким искусственным приемам, чтобы разоблачить своего героя. Тот достаточно разоблачает себя своими поступками и словами.

Прекрасно показано театром окружение Троекурова — мелкопоместное дворянство, власть предрежащий исправник, продажные судьи и высокопоставленный гость — князь Верейский. В сценах суда и праздника у Троекурова в спектакле в полную мощь звучит бичующая сатира Пушкина. Заслуженный артист РСФСР Сажин талантливо играет роль судебного заседателя Шабашкина. Маленький, подлый человек в кожаном картузе и фризовой шинели вызывает негодование и отвращение зрительного зала»²¹⁸.

В изображении Троекурова и его окружения советский театр следовал указанию Белинского: «Старинный быт русского дворянства в лице Троекурова изображен с ужасающей верностью. Подьячие и судопроизводство того времени тоже принадлежат к бле-

стоящим сторонам повести. Превосходно очерчены также и холопы»²¹⁹.

Известно, что Пушкин не окончил «Дубровского» и от повести о «бунте» и «разбое» кистеневских крестьян перешел к работе над историей пугачевского восстания крестьян. Образ Владимира Дубровского поэтому особенно труден для воплощения на сцене как образ, не до конца раскрытый поэтом. Но и здесь работа советских исполнителей достигла хороших результатов. «Образ молодого Дубровского в исполнении артиста А. А. Михайлова подкупающ и обаятелен. Владимир прост, благороден, темпераментен, решителен, бесстрашен»²²⁰.

Рецензент газеты «Труд», указывая на эти яркие достоинства исполнения роли Владимира в Москве, сетует на то, что «артист и режиссер подчинили все личной драме Владимира», недостаточно оттенив социальные мотивы в его характеристике. Но можно указать ряд исполнителей этой роли, которым удалось дать более полную характеристику личности героя.

Исполнителю роли молодого Дубровского в Вологодском театре В. В. Сафонову удалось найти нужные краски для обрисовки образа Владимира — от мягкого лиризма до большой суровой твердости в словах и поступках. Об исполнителе роли Дубровского в Кировском театре артисте И. Шишкине читаем:

«Образ Владимира Дубровского сложен и противоречив, и это хорошо показано в спектакле. В начале событий — это типичный рядовой гвардейский офицер, дворянин по происхождению, воспитанию и своим социальным связям. Неожиданная катастрофа, постигшая его отца, ставит молодого Дубровского во враждебные отношения со своей средой. После смерти отца эта вражда усугубляется и заканчивается тем, что Владимир Дубровский порывает со своим классом и становится на путь открытой борьбы с ним. В конце спектакля он выступает как предводитель восставших крестьян. Однако союз дворянина и крепостных оказался непрочным: в финале спектакля Дубровский распускает свой отряд. Пушкин гениальным чутьем

художника чувствовал бесперспективность не только такого союза, но и крестьянского движения, как движения стихийного, разрозненного, без ясно выраженной программы действий. Но Пушкин еще не мог обосновать невозможность победы крестьянской революции. Только классики марксизма-ленинизма дали правильное объяснение неудач крестьянских выступлений»²²¹.

Исполнитель трудной роли Владимира Дубровского в Кировском театре не мог бы достигнуть полноты и глубины его жизненной характеристики, если бы он не стоял на твердой почве марксистско-ленинского понимания социальных явлений и массовых движений в России в начале XIX века.

На примере великолепной работы советского театра над повестью «Дубровский», с ее сложным социальным подтекстом можно судить о том огромном значении, какое имело политическое образование, усвоение марксистско-ленинского учения для идейного углубления, для реалистической полноты искусства советского актера.

Могучий реализм маленьких трагедий, «Бориса Годунова» и повестей Пушкина мог быть по-настоящему, во всей его социальной глубине понят, осознан, творчески претворен в создании искусства только тогда, когда советский актер прошел годы ученья в великой лаборатории революционного опыта, в школе марксизма-ленинизма.

7

Празднование пушкинского юбилея в 1949 г. характеризует чрезвычайное расширение круга людей, которым стало доступно высокохудожественное исполнение драматических произведений Пушкина: многие тысячи смотрели в эти дни произведения Пушкина в профессиональных и самодеятельных театрах; миллионы слушали эти произведения в исполнении лучших артистов СССР.

Фактом величайшей важности явились в юбилейные дни, недели, месяцы 1949 г. радиопостановки произведений Пушкина.

МХАТ им. М. Горького в 1949 г. не дал зрителям нового спектакля «Бориса Годунова», но он дал замечательную постановку (Н. М. Горчакова) этой трагедии радиослушателям. В исполнении трагедии приняли участие лучшие силы Художественного театра: Б. Г. Добронравов (Годунов), М. М. Яншин (Шуйский), В. А. Орлов (Пимен), П. Чернов (Отрепьев), Н. К. Свободин (Басманов), А. П. Кторов (Гаврила Пушкин), К. Иванова (Ксения) и др. Борис Годунов оказался последней ролью безвременно скончавшегося народного артиста СССР Б. Г. Добронравова — и это был один из лучших созданных им образов и одно из самых замечательных исполнений трудной роли царя Бориса. Строгая простота, требуемая Пушкиным от исполнителя Годунова, соединялась у Добронравова с большой драматической силой, с глубиной трагического наполнения образа. Радиопостановка Художественного театра, впервые за 125-летнее существование «Бориса Годунова», сделала эту трагедию Пушкина доступной миллионам слушателей.

Другой московский театр, Театр им. Е. Вахтангова, также не показавший в 1949 г. на своей сцене пушкинского спектакля, создал радиопостановку «Каменного гостя». Среди исполнителей ролей (Лепорелло — Н. Плотников, Дон Карлос — М. Астангов, Донна Анна — Е. Коровина и др.) выделялся народный артист СССР Р. Н. Симонов. Его Дон Гуан — одно из лучших воплощений этого образа в советском театре. Прекрасной особенностью этой радиопостановки было то, что «Каменный гость» шел в сопровождении музыки М. И. Глинки (отрывки из «Арагонской хоты», «Ночь в Мадриде», две песни Лауры).

В исполнении артистов Малого театра (постановка К. А. Зубова, музыка В. Н. Крюкова) радиослушателю стало доступно произведение Пушкина, по-

являвшееся на театре лишь в виде исключений — его «Сцены из рыцарских времен», художественное достоинство и социальную значительность которых так высоко ценил Н. Г. Чернышевский.

Радиоцентр, в противоположность отдельным театрам, имеет возможность объединить принадлежащих к разным труппам актеров, особенно подходящих к определенным ролям. В радиопостановке «Русалки» режиссер Ф. Н. Каверин создал новый творческий коллектив, в который вошли: народная артистка СССР Е. Д. Турчанинова (мамка), артистка Малого театра О. Е. Малышева (княгиня), вахтанговцы М. С. Державин (мельник) и М. Ф. Астангов (князь) и др. Для музыкального сопровождения этой народной драмы Пушкина были широко использованы народные песни.

Эти радиопостановки «Бориса Годунова», «Русалки», «Каменного гостя» записаны на пленку и теперь прочно вошли в основной репертуар советских радиопередач. Пушкин-драматург стал доступен многомиллионным советским радиослушателям.

Большими достижениями отмечен юбилейный 1949 год в той области, которая по-настоящему утвердилась и получила широкое распространение только в советскую эпоху, — в области художественного чтения Пушкина с эстрады.

После юбилея 1937 г. один из лучших чтецов Пушкина, Г. В. Артоболевский, в своей книге «Пушкин в художественном чтении» подвел некоторые итоги работы в этой области:

«Текст Пушкина, — писал автор, — требует величайшей бережливости со стороны чтеца... чисто формальным путем раскрыть Пушкина в чтении — невозможно, и чтецу нельзя ни на минуту отвлекаться от той страстной мысли, которой пронизано все творчество Пушкина», и вместе с тем «нельзя не считаться с музыкальностью пушкинской речи... Наша предварительная работа над стихом Пушкина состояла во внимательном чтении его произведений глаза-

ми советского человека», — таково признание одного из лучших чтецов Пушкина. Но прочесть Пушкина «глазами советского человека» значило — найти и раскрыть перед слушателями высокогуманное, идейно-богатое, национально-самобытное содержание поэзии Пушкина.

Всюду, во всех своих произведениях, Пушкин оставался реалистом, и потому воспроизведение его произведений на эстраде, как и на сцене, доступно только художнику-реалисту. Обобщая опыт советских чтецов Пушкина, Г. В. Артоболевский писал:

«Великий мастер реализма требует от исполнителя раскрытия этого реалистического начала. Анализ идейного значения произведения, его смысла, содержания его, литературной формы и понимание места его в истории творчества поэта — вот необходимые основы для правильной и закономерной передачи произведений Пушкина. Чем больше мы будем знать о Пушкине и его творчестве, тем ярче и осмысленнее будет наше толкование его произведений для слушателя. Исполнитель не должен являться просто огласителем произведений, — он является их истолкователем».

Это «истолкование» произведений Пушкина есть прежде всего выделение основной социальной темы данного произведения. «По-разному прозвучит „Медный всадник“, если исполнитель будет произносить его для того, чтобы вызвать сочувствие к маленькому человечку, раздавленному неумолимым ходом истории, или для того, чтобы возвеличить необоримую мощь исторического процесса, сметающего одиночек, но утверждающего государство».

Вывод исследователя: «Исполнение Пушкина требует простоты, естественности и непринужденности; исполнение должно передавать ведущую мысль и сохранять музыкальность формы»²²², был принят всеми советскими чтецами Пушкина и особенно ярко воплощен ими в жизнь, в практику своего искусства именно в юбилейных чтениях 1949 г.

Живое устремление советских актеров и масте-

ров чтения к Пушкину с большой силой выразилось в конкурсе чтецов и вокалистов, исполнителей произведений Пушкина, проведенном перед юбилеем 1949 г. Комитетом по делам искусств при Совете Министров СССР и Центральным домом работников искусств в Москве. В конкурсе приняли участие артисты драмы, оперы и эстрады, студенты театральных училищ, участники художественной самодеятельности. Всех их, при различной степени мастерства и одаренности, одушевляла горячая любовь к народному поэту.

Конкурс выявил ряд замечательных исполнителей Пушкина. Дипломы первой степени жюри присудило артисту Воронежского областного театра П. Вязникову, артисту Украинского драматического театра им. Франко П. Пасекову, солистам Большого театра Союза ССР П. Лисициану и Е. Смоленской. Дипломы второй степени присуждены пяти участникам конкурса. Восемь исполнителей получили дипломы третьей степени. Похвальные отзывы присуждены 14 участникам конкурса.

Пушкинский репертуар, исполненный участниками конкурса, включал огромное число произведений великого поэта.

Можно без преувеличения сказать, что в 1949 г. весь Пушкин, от «Руслана и Людмилы» до «Медного всадника», от «Деревни» до «Памятника», был на устах чтецов — исполнителей Пушкина. Проспект Московской государственной филармонии, выпущенный к юбилею 1949 г. и перечисляющий только московских исполнителей произведений Пушкина, может показаться оглавлением собрания сочинений Пушкина — так велик список произведений, исполняемых с эстрады в одной Москве. В него входят: «Евгений Онегин», «Капитанская дочка», «Дубровский», «Пиковая дама», «Повести Белкина», все поэмы, все сказки, лирика, сатирические стихи, эпиграммы. Самая обширность этого репертуара, где представлены все литературные роды, виды, жанры, в которых писал Пушкин, свидетельствует о том, что

советский слушатель в 1949 г. успел узнать и полюбить всего Пушкина и хочет слышать в художественном чтении в концертах, на пушкинских вечерах, в художественных «отделениях», завершающих обычно лекции о Пушкине, возможно больше его произведений.

Слушать Пушкина в художественном чтении стало у советского читателя насущной потребностью. Чрезвычайно выросло число чтецов произведений Пушкина. Кроме чтецов по специальности (у многих из которых, как, например, у Д. Н. Журавлева, чтение пушкинских текстов является предметом особой «специализации»), теперь в эстрадном чтении Пушкина участвуют актеры всех театров: Е. Д. Турчанинова, В. Н. Рыжова, И. В. Ильинский, М. И. Царев (Малый театр), В. Н. Попова, В. Д. Бендина, Д. Н. Орлов (МХАТ им. М. Горького), А. И. Горюнов (театр им. Вахтангова), Е. И. Тиме (театр им. Пушкина) и многие другие.

Один из мастеров советского тетра, народный артист СССР И. В. Ильинский, не выступавший на сцене в пушкинских ролях, создал на эстраде прекрасные образы «Домика в Коломне», «Сказки о золотом петушке»; то же можно сказать о народном артисте РСФСР Д. Н. Орлове, создавшем яркие образы «Сказки о попе и работнике его Балде».

Д. Н. Журавлев, получивший в год пушкинского юбилея Сталинскую премию за искусство художественного чтения, писал в дни юбилея:

«Культура социалистического общества, бурный рост духовных потребностей советского народа породили новый жанр искусства — художественное чтение. У микрофонов радиостанций, на эстрадах больших концертных залов, в рабочих клубах и сельских избах-читальнях звучит живое слово Пушкина. И мы, чтецы, больше чем кто-либо другой ощущаем: какой горячий отклик в сердцах вызывают творения поэта, который навсегда останется современником многих поколений советских людей... Лучшие мастера слова, прославленные актеры самых различных склонностей

и дарований — каждый находит у Пушкина свое, родное, близкое, созвучное его артистической индивидуальности, трудится над тем, чтобы раскрыть Пушкина, показать все необъятные сокровища его поэзии и прозы.

Пушкин занял первое место не только на полках всех советских библиотек, он — первый автор и в Театре художественной литературы, который создан усилиями чтецов — мастеров живого слова, и чутким вниманием советского народа к этому новому, порожденному революцией, нашему советскому новаторскому жанру искусства»²²³.

Одной из особенностей юбилея 1949 г. было то, что Пушкин-драматург ярко показан был на эстраде. Советские слушатели могли постигать глубокую правду и ощущать драматическую силу маленьких трагедий в исполнении Д. Н. Журавлева («Моцарт и Сальери»), А. Н. Глумова (та же трагедия и «Скупой рыцарь»), В. Литвиненко («Русалка») и других исполнителей. «Борис Годунов», в важнейших сценах, предстал пред слушателями в исполнении народных артистов РСФСР М. Ф. Ленина, П. П. Гайдебурова и др.

Эти опыты чтения драматических произведений Пушкина были совершенной новостью в театральной истории Пушкина, и они еще раз доказали великую правду Пушкина-драматурга: и в концертном чтении, без всякой помощи внешней «театральности», он захватывал слушателя своим трагическим лаконизмом, глубиной мысли, силой слова, и слушатель невольно превращался в зрителя. Слушая монологи и диалоги «Моцарта и Сальери», он видел лучезарного Моцарта и сумрачного Сальери, он присутствовал при трагическом столкновении гения, щедрого в своем творчестве, и таланта, скупого в своем ремесле.

Пушкин-драматург, сильнейший реалист трагедии и величайший поэт трагического, переживал на этих вечерах-концертах 1949 г. свое новое торжество.

«Он сам в себе театр» — таково было впечатление от этих чтений драматических произведений

Пушкина; это было впечатление от спектакля, исключительного по трагическому подъему и по предельной реалистической простоте.

8

В задачу настоящей работы не входит исследование судьбы Пушкина в музыкальном театре. В предыдущем изложении более подробно рассматривались лишь те оперы и балеты на сюжеты Пушкина, авторы которых или впервые привлекали к сценической жизни несценические произведения Пушкина, или давали высокое художественное воплощение пушкинских сюжетов в опере.

Было сказано, что Пушкин дал сюжеты и темы для лучших произведений русской классической оперы.

Советский оперный театр продолжил эту славную традицию Глинки и Даргомыжского, Мусоргского и Чайковского.

К юбилею 1949 г. советские композиторы создали оперы на сюжеты Пушкина, ранее не привлекавшиеся композиторами: «Барышня-крестьянка» Ю. С. Бирюкова, «Станционный смотритель» В. Н. Крюкова, «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» Черныяка, «Сказка о рыбаке и рыбке» Л. А. Половинкина (для детского театра).

На пушкинские сюжеты, на которые уже существовали оперы, написаны: «Пир во время чумы» А. Б. Гольденвейзером и «Граф Нулин» М. Ковалем.

Не будет преувеличением утверждать, что своим сложным, глубоким и мощным реализмом, являющимся одним из отличительных свойств опер Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова и их преемников, «Руслан и Людмила», «Русалка», «Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Моцарт и Сальери», «Алеко», «Скупой рыцарь» обязаны именно тому, что они написаны на сюжеты и тексты Пушкина, величайшего из реалистов мировой поэзии.

Советская оперная сцена в 1949 г. ярко свидетельствовала о том, какое огромное значение имеет Пушкин в оперном театре. Оперы Глинки, Даргомыжского, Чайковского и других композиторов на его сюжеты оказались центральной, драгоценнейшей частью репертуара всех русских оперных театров. Большой театр СССР с его филиалом мог провести юбилейную декаду, в которую входило семь опер («Руслан и Людмила», «Русалка», «Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Мазепа», «Пиковая дама», «Дубровский») и три балета («Бахчисарайский фонтан», «Барышня-крестьянка», «Медный всадник») на сюжеты Пушкина. Другой ведущий советский оперный театр — им. Кирова в Ленинграде — выпустил на сезон 1949/50 г. специальный «Пушкинский абонемент» из девяти спектаклей, в который входили оперы «Руслан и Людмила», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Мазепа», «Борис Годунов», «Сказка о царе Салтане», «Дубровский», и балеты «Бахчисарайский фонтан» и «Медный всадник».

В юбилейный год с полной очевидностью обнаружился тот замечательный факт в истории советской культуры, что именно чрез посредство Пушкина братские народы знакомятся с бесценными сокровищами русского музыкального театра. Как правило, первыми русскими операми, которые включаются в репертуар национальных оперных театров братских республик, оказываются оперы на сюжеты Пушкина, и именно эти оперы прочнее всего внедряются в репертуар. В юбилейные дни в украинских оперных театрах шли «Руслан и Людмила» (Харьков), «Борис Годунов» (Киев, Одесса, Львов), «Сказка о царе Салтане» (Киев, Харьков), «Дубровский» (Львов). В прибалтийских республиках шли «Борис Годунов» (Рига), «Евгений Онегин» (Таллин), «Моцарт и Сальери» (Каунас), «Русалка» (Вильнюс). Эта же опера Даргомыжского шла в Ташкенте и Фрунзе. «Алеко» Рахманинова исполнялся в Улан-Удэ, Ташкенте, Алма-Ате. «Евгений Онегин» шел в Баку; в Казахской ССР — что особенно примечательно —

«Онегин» шел и в русской и в казахской труппе Государственного Академического театра оперы и балета: так велика любовь к этой опере Пушкина — Чайковского на родине Джамбула.

В юбилейный 1949 г. двенадцать опер и балетов на пушкинские сюжеты были поставлены в 32 оперных театрах Советского Союза. «Евгений Онегин» был включен в репертуар 30 театров и исполнялся на языках русском, украинском, казахском, киргизском, туркменском, узбекском, латышском, литовском и эстонском. В 28 театрах шла «Пиковая дама» на языках русском, украинском, узбекском, эстонском, литовском, латышском. Балет «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева шел в 18 театрах.

В некоторых из национальных театров музыкальный репертуар на сюжеты Пушкина уже так велик, что они могли дать в юбилейные дни целые циклы пушкинских спектаклей. В Белорусском театре оперы и балета (Минск) шло пять пушкинских спектаклей («Русалка», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Дубровский» и балет «Бахчисарайский фонтан»), а в Тбилиси, в Театре оперы и балета им. З. Палиашвили была устроена «пушкинская неделя», в течение которой было исполнено шесть произведений («Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Русалка», «Борис Годунов», «Мазепа» и балет «Бахчисарайский фонтан»).

В дореволюционном театре при обилии опер на пушкинские сюжеты были сравнительно редки балеты на сюжеты Пушкина. В советском театре наиболее выдающиеся балеты написаны на сюжеты Пушкина: «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Барышня-крестьянка» — Б. В. Асафьева, «Цыганы» — С. Н. Василенко, «Сказка о попе и работнике его Балде» — М. Чулаки и др.

Необходимо указать, что именно Пушкин принес в советский балет реалистические образы, подлинно жизненную драму и социальную тему. Известен повсеместный успех балета «Бахчисарайский фонтан» — в русском, украинском, белорусском, грузинском,



„Бахчисарайский фонтан“. Балет Б. В. Асафьева. Зарема—
Т. Вечеслова. Ленинград, Государственный театр
оперы и балета им. Кирова, 1949 г.

казахском и других театрах, особенно ярко проявившийся в юбилейных спектаклях 1949 г. Причина этого успеха в том, что балет этот средствами хореографического искусства (танец, жест, пантомима, мимика) раскрывал ту же лирическую трагедию, которая средствами поэтического слова раскрыта Пушкиным в его поэме: трагедию, по определению Белинского, о «перерождении дикой души через высокое чувство любви». В буржуазном театре существует много балетов на восточные темы, но эти балеты представляют «Восток» как страну экзотической мишуры, как фантастический край «южной неги». В «Бахчисарайском фонтане», в «Кавказском пленнике», в «Цыганах» — советских балетах на сюжеты Пушкина танец и пантомима служат средством правдивого показа человеческой жизни. Мысль, вложенную Пушкиным в «Бахчисарайский фонтан», которую Белинский назвал «мыслью великою и глубокою», советский балет доносит до зрителя в образах, трагических по своей жизненной правде и глубоких в своей человечности.

В балете Б. В. Асафьева «Кавказский пленник» композитор стремится симфонически раскрыть тему изгнания (образ пленника), «живущего иным миром чувств, волнуемого долгом в отношении родины»²²⁴.

Автор балетной партитуры «Кавказского пленника» Л. М. Лавровский писал: «Тема и образы А. С. Пушкина для меня были знакомы. Когда вчитываешься и вдумываешься в пушкинские стихи, видишь, как содержательно в них каждое слово, как поэт сосредоточивает всю силу своего поэтического дара на характеристике психологических черт поведения человека. Пушкин много подсказывает балетмейстеру, но и тревожит его. Ведь найти в хореографии такие движения, которые звучали бы не менее сильно, чем пушкинские стихи, бесконечно трудно. Трудно, но очень интересно. К этому я и стремился, считая для себя большой честью создавать хореографический спектакль в сотрудничестве с великим русским поэтом»²²⁵.

В юбилейные дни 1949 г. советский балет на пушкинские сюжеты сделал новые завоевания.

В Ленинграде, в Малом оперном театре, был с успехом поставлен балет «Сказка о мертвой царевне» (музыка В. Дешеева по мотивам А. К. Лядова).

В пушкинские дни с подлинной смелостью и блестящей удачей было перенесено на сцену одно из величайших созданий Пушкина, менее всех других, казалось бы, пригодное для театрализации и особенно на балетной сцене — «Медный всадник».

«Когда авторы балета „Медный всадник“ впервые сообщили о своем замысле, возникло множество сомнений. Гениальные стихи Пушкина, глубина философской мысли, заключенная в них, т. е. то, что в первую очередь определяет значение этой бессмертной поэмы, казалось, не может быть раскрыто средствами балетного театра, воплощено в хореографических образах. Сюжетная канва „Медного всадника“ также не содержит для сценического воплощения достаточного количества событий»²²⁶, — писал критик в газете «Советское искусство».

Однако композитору Р. М. Глиэру, автору либретто П. Аболимову и балетмейстеру Р. И. Захарову удалось создать замечательный спектакль.

«Идея „Медного всадника“, — говорит композитор Р. М. Глиэр, — увлекала меня. Сюжет пушкинской поэмы, ее герои, ее обстановка мне понятны и дороги».

Создатели балета работали в Эрмитаже и в архивах, поднимали исторические документы петровской эпохи, детально изучали пушкинское наследие. В балете, как и в поэме, на фоне трагического события — наводнения небывалой силы, постигшего Петербург в ноябре 1824 г., — рассказано о трагической судьбе героев этой «петербургской повести», как назвал свою поэму Пушкин.

«Перед композитором и постановщиком стояла большой сложности задача — разглядеть за трагическими событиями солнечный пушкинский оптимизм и передать его в спектакле, не замкнуться в рамках личной драмы «Евгения и Параша»²²⁷.

В. Г. Белинский писал о поэме «Медный всадник»: «Настоящий герой ее — Петербург. Оттого и начинается она грандиозною картиною Петра, задумывающего основание новой столицы»²²⁸.

Петербург и Петр I остаются героями и балета «Медный всадник».

«С первого же момента появления на сцене Петра зритель проникается грандиозностью его замыслов. С волнением следит он за тем, как «из тьмы лесов, из топи блат» вырастает на Неве город, как народ претворяет в живые дела петровские дерзания... А рядом — таким трогательным контрастом — разворачивается лирический роман маленьких скромных людей, бедного чиновника Евгения и гаваньской девушки Параши... Но несмотря на все обаяние, на всю нежность этих эпизодов, зритель все время ощущает, насколько личная, частная жизнь Евгения и Параши уступают в своем значении огромным историческим событиям, разворачивающимся на сцене. С особой силой подчеркивает эту мысль великолепие разбушевавшейся стихии»²²⁹.

Ленинградская постановка «Медного всадника» (март 1949 г.) имела успех, но зрителями и критикой было указано на ряд недостатков спектакля: недостаточно глубокая трактовка образа Петра; упадок драматического напряжения к концу спектакля; ошибочное построение финала: в центре внимания постановщиков здесь оказалось сумасшествие Евгения, а не исторический подвиг Петра, выраженный у Пушкина в знаменитых словах:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия!

Московскую постановку «Медного всадника» (конец июня 1949 г.) осуществили тот же балетмейстер Р. В. Захаров и тот же художник М. Бобышев. «Но, — как отмечала «Комсомольская правда», — спектакли существенно отличаются друг от друга. Эти отличия — не только в изменении редакции ба-

лета, но и в новом оформлении и в новой трактовке роли Петра и окружающих его лиц, а главное — в более глубоком осмысливании всего произведения, в частности его финала и сцены «Верфь». Спектакль на сцене Большого театра — высокоидейное и высокохудожественное творение советского искусства.

«Когда сравниваешь две постановки, то с радостью отмечаешь рост мастеров нашего театра, умеющих чутко прислушиваться к голосу общественности. В этих двух постановках убедительно и зримо проявился бурный расцвет советского искусства, не знающего застоя...

В ярком рассказе о воле и силе Петра, о судьбе Евгения и Параша театр передал торжество созидательного гения русского народа, воздвигшего, наперекор стихии, град на Неве — „полнощных стран красу и диво“, восславил мощь и силу великой страны. Красочен и жизнеутверждающ финал балета, показывающий народное празднество...

Работники искусства постоянно черпают вдохновение в мудрых указаниях партии Ленина — Сталина. Эти указания ведут советское искусство к новым творческим победам»²³⁰.

Руководствуясь указаниями партийной критики и печати, творцы спектакля «Медный всадник» сумели найти новое, более правильное решение труднейшей задачи претворения «петербургской повести» Пушкина в хореографическую героическую поэму, насыщенную патриотизмом.

«Медный всадник» явился одним из лучших достижений театральной «Пушкинианы» 1949 г.

9

Особенностью юбилея 1949 г. было то, что на сцене появлялся не только Пушкин-драматург, но и Пушкин-человек. Чрезвычайно велико было число пушкинских спектаклей — драматических, оперных, балетных — на сценах советских театров

в 1949—1950-х годах, поставленных в связи с юбилеем. Исследователю позволительно поставить вопрос: не чаще ли появлялся в дни и месяцы юбилея Пушкин как действующее лицо в пьесах о его жизни, нежели герои Пушкина-драматурга? Во всяком случае можно назвать ряд крупнейших центров СССР, где в дни юбилея шли на сцене не пьесы Пушкина, а пьесы о Пушкине, и шли с большим, а в некоторых случаях и очень большим успехом.

Вопрос о театральном воплощении образа Пушкина на сцене не входит в задачу настоящей книги, тема которой — не образ Пушкина в театре, а его произведения на сцене. Но для юбилея 1949 г. приходится отступить от этого ограничения, сознательно поставленного автором.

Драматургия о Пушкине достаточно обширна. Пьесы из жизни поэта писались еще до 1899 г., но пьесы эти, как правило, не появлялись на сцене, а были лишь достоянием читателя. В юбилей 1899 г. лишь одна пьеса, связанная с Пушкиным, попала на сцену: пушкинский спектакль Литературно-художественного общества в Петербурге («Каменный гость», отрывок из «Бориса Годунова») заканчивался пьесой поэта К. К. Случевского, посвященной Пушкину. Характерно для эпохи реакции, что пьеса эта носила название «Поверженный Пушкин» и в день столетнего юбилея поэта пророчила, что Пушкин будет забыт, а его памятник в Москве «повержен» в прах.

В советскую эпоху немало пьес из жизни Пушкина появилось на сцене. Среди них наибольшим театральным распространением пользовались пьесы Н. Лернера «Поэт и царь», В. Каменского «Пушкин и Дантес», А. Глобы «Пушкин» — трагедия в стихах. Острая, сильная тема — гибель великого народного поэта, преследуемого царизмом, привлекала к этим спектаклям советского зрителя.

В юбилейные дни 1937 г. пьесы эти, особенно трагедия А. Глобы, исполнялись во многих театрах СССР.

Эта же тема гибели Пушкина — последние дни Пушкина, его смерть — получила свое развитие и в пьесе М. А. Булгакова «Последние дни (Пушкин)», поставленной в Художественном театре в 1943 г. Но автор этой пьесы не решился создать образ Пушкина; Пушкина нет среди действующих лиц, хотя он — предмет постоянных дум, разговоров, действий его друзей и врагов, выведенных в пьесе. Отсутствие образа Пушкина в пьесе, говорящей о последних днях поэта, было воспринято критикой и зрителями как крупный недостаток пьесы М. Булгакова. Несмотря на отличное исполнение этой пьесы в Художественном театре, недостаток этот оказался непоправимым. Зрители шли на спектакль с горячим желанием увидеть Пушкина, его зримый образ, зорче всмотреться в него при помощи театра, глубже войти в труды и дни великого поэта, так трагически оборванные, и вовсе не находили в спектакле Пушкина, вынужденные наблюдать только то, что было вокруг поэта. Спектакль Художественного театра остался одиноким: пьеса Булгакова не шла в других театрах.

Приближение 150-летнего юбилея вызвало исключительный, небывалый интерес не только к сочинениям Пушкина, но и к его биографии.

Между 1937 и 1949 годами, как было показано, читательский круг Пушкина стал исчисляться миллионами; не меньшим числом надо исчислять круг слушателей и зрителей Пушкина.

Чем шире становился этот круг советских людей, познакомившихся с сочинениями Пушкина, тем обширнее становился круг тех, кто хотел узнать о жизни и личности великого поэта, прочесть о нем в книге, услышать с эстрады, увидеть на сцене.

Потребность широких масс народа знать биографию Пушкина стала в предъюбилейные годы самой живой и неотложной.

В преддверии юбилея 1949 г. и к самому юбилею появилось огромное число книг, освещающих биографию Пушкина. У нас еще нет полных библиографических сведений для вывода, в какой степени юби-

лейные издания 1948—1949 гг. удовлетворили эту потребность. Немногие данные позволяют нам судить о величине запроса читателей и о мере его удовлетворения издательствами.

Так, очерк Д. Д. Благого «Пушкин — великий национальный поэт» был издан в 1943 г. в количестве 7000 экземпляров, а в 1949 г. тот же очерк, в переработанном и расширенном виде, был издан уже тиражом 60 000 экземпляров. Трудно указать такое издательство, которое не выпустило бы к юбилею 1949 г. очерка жизни Пушкина, и без всякого преувеличения можно сказать, что нет ни одного журнала, ни одной газеты, от центральных до районных, от заводских многотиражек до стенной газеты в любом учреждении, школе, колхозе и т. д., которые в юбилейные дни 1949 г. не поместили бы более или менее обширного очерка жизни и творчества Пушкина. В центральных органах «Правда» и «Известия», кроме отдельных статей, печатались обширные биографии Пушкина. Одна из таких биографий — «Жизнь Пушкина» И. А. Новикова — была издана Всесоюзным обществом по распространению политических и научных знаний неслыханным тиражом — 200 000 экземпляров. Очерк В. В. Ермилова «Наш Пушкин» был издан тиражом 100 000 экземпляров.

Подобные тиражи популярно-научных книг о Пушкине и неисчислимые (сколько-нибудь полная библиография их — дело будущего) статьи о Пушкине в газетах и журналах сделали огромное дело: они действительно познакомили многомиллионные массы с биографией Пушкина.

Но советский читатель пожелал, как никогда раньше, познакомиться с жизнью Пушкина и при помощи художественного слова и театра.

Весьма обширна библиография художественных произведений из жизни Пушкина (романы, повести, рассказы, поэмы, стихотворения), появившихся к юбилею 1949 г. Драматургическое отображение жизни Пушкина не столь многочисленно, но зато обширен список театров, которые к юбилею Пушкина по-

казали пьесы из его жизни: пьесы на темы о Пушкине прошли в 1949 г. в таком количестве постановок и спектаклей, какого еще не знала история театра.

В юбилейные дни советский зритель хотел, чтобы театр показал ему биографию Пушкина, чтобы его жизнеописание превратилось в живую быль творческого подвига и гражданской борьбы поэта. Москва, Ленинград, Киев, Рига, Вильнюс, Ташкент, Сыктывкар, Новосибирск, Свердловск, Гродно, Псков, Краснодар, Орел, Магнитогорск, Херсон, Сталинск, Хабаровск, Иркутск, Воронеж, Даугавпилс, Челябинск, Астрахань, Куйбышев, Киров, Горький, Тула, Каменск-Уральский, Красноярск — вот заведомо неполный перечень тех городов, в которых в дни юбилея тысячи зрителей устремились на встречу с живым Пушкиным, воскрешенным при помощи искусства актера, режиссера и художника.

Не нужно думать, что эти зрители не сознавали трудности — воплотить образ Пушкина на сцене. Во многих отзывах о спектаклях с «живым Пушкиным», в высказываниях зрителей на обсуждении подобных спектаклей сквозит то же признание, каким открывается отчет о спектакле в Красноярске: «Некоторая доля скептицизма не оставляла красноярского зрителя до тех пор, пока не поднялся занавес, открывший первый спектакль „Александр Пушкин“... Величественна фигура этого гения поэзии, и ответственна задача показать в театре во весь рост А. С. Пушкина. Его образ является настолько драгоценным, настолько близким сердцу каждого советского человека, что казалось — под силу ли театру справиться с этой задачей?»²³¹

В отзывах печати и зрителей нет полного удовлетворения той драматургией о Пушкине, которая оказалась в распоряжении театров. Театр сознавал, что, для того, чтобы создать образ Пушкина в величии его поэтического гения, во всей глубине его мысли, во всей внутренней красоте, правде и простоте его личности, необходимо, чтобы за пьесу о Пушкине

взялся драматург могучей творческой силы. К сожалению, никто из ведущих советских драматургов не взялся за эту тему, и театрам приходилось довольствоваться пьесами, иногда весьма небольшой художественной значительности. Один из обозревателей этих спектаклей о Пушкине писал о пьесе Л. Дзеля-Любошинского «Александр Пушкин», прошедшей в наибольшем числе театров, что она «при некоторой отрывочности, эскизности, а местами и схематичности тем не менее довольно выразительно воспроизводит этот (михайловский.— С. Д.) период жизни Пушкина»²³². Сам автор дал непритязательный подзаголовок своей пьесе: «Сцены 1825—1826 годов».

Постановщик пьесы Дзеля в Новосибирском театре В. П. Редлих на обсуждении спектакля во Всероссийском театральном обществе откровенно указывал как на крупные недостатки пьесы на то, что она не дает возможности показать «отношение Пушкина к народу и отношение народа к Пушкину; мы писали автору, думали, что он что-то добавит... О декабристской теме мы также писали автору. Сообщение о гибели декабристов в сцене у монастыря слишком не разработано. Этот трагический для Пушкина момент не раскрыт. Можно было бы дать еще одну картину. Это не было бы так сложно. Поэтому тема «Пушкин и декабристы» прозвучала только в двух моментах: приезд Пушина и разговор с Николаем I»²³³.

В работе над другой пьесой, поставленной в дни юбилея 1949 г.,— «Наш современник» К. Паустовского — Государственному Академическому Малому театру пришлось совместно с автором, создать вторую редакцию пьесы, значительно повысившую ее художественные и сценические достоинства, хотя в пьесе осталось немало недостатков (например, показ преувеличенного сочувствия народа декабристам, вопреки утверждению В. И. Ленина: «Страшно далеки они от народа»²³⁴; попытка Пушкина уехать в Петербург после разгрома декабристского восстания, тогда как он стремился туда до 14 декабря, и т. д.).



„Бахчисарайский фонтан“. Балет Б. В. Асафьева. За-
рема — А. Топанова, Гирей — Селезнев. Алма-Ата,
Казахский театр оперы и балета, 1943 г.

Но все эти недостатки новых пьес о Пушкине не могли закрыть в глазах актеров и зрителей их главного достоинства: того, что они, на основе накопленных советским пушкиноведением материалов о жизни и творчестве Пушкина воскрешали живой образ поэта.

В 1949 г. с успехом шли и пьесы, написанные о великом поэте до юбилея 1937 г.: трагедия А. Глобы «Пушкин» (Москва, Воронеж, Киров, Куйбышев, Иркутск, Челябинск, Астрахань, Даугавпилс и др.), пьеса М. Булгакова «Последние дни» (Москва, Художественный театр), пьеса Н. Лернера «Поэт и царь» (Каменск и др.), — пьесы, рисующие последние дни жизни поэта, его гибель.

С особым успехом пьеса А. Глобы «Пушкин» была поставлена в 1950 г. в Москве в театре им. Ермоловой.

Автор кое в чем «обновил» свою пьесу. Но не столько от автора, сколько от театра (постановка В. Комиссаржевского) и еще более от актера Вс. Якута, исполняющего роль Пушкина, зависело обновление этой пьесы, углубление ее содержания. Драматург, писавший свою пьесу еще до юбилея 1937 г., повествует о гибели поэта; актер, играющий роль Пушкина после юбилея 1949 г., возвещает о победе великого поэта над всеми его врагами, о его бессмертии. Актер меньше всего хотел изобразить только всем хорошо известные события последней поры жизни Пушкина. За исключением немногих мест в объемистой роли, написанной стихами (увы, весьма далекими от стихов Пушкина!), актер чуждался эффектов внешне-трагической «театрализации» образа Пушкина.

Прекрасную характеристику актерской победы Вс. Якута дал П. А. Марков в статье «Образ поэта»:

«Он хочет создать и создает синтетический образ Пушкина, включающий и горечь обиды, и негодование, и красоту дружбы, и высокую любовь, но в первую очередь Пушкина — поэта и гражданина, Пушкина, даже в минуты самых больших горестей сстающего победителем.



„Пушкин“. Трагедия А. Глобы. Пушкин — Вс. Якут.
Москва, Театр. им. Ермоловой, 1950 г.

Якут весь наполнен стремлением прежде всего понять сущность Пушкина, его поэтическое и жизненное зерно, и это удалось ему в очень большой степени... Актер как бы полемизирует с историками и мемуаристами, искажавшими светлую, „солнечную“ природу Пушкина. А именно она для Якута то основное, без чего для исполнителя Пушкин остается мертвым, скучным — во всяком случае, ущербным. Солнечность, непокоренность сквозят в каждом поступке, каждом слове Пушкина, даже когда он приходит в отчаяние или когда исполнен гнева и презрения к своим врагам... Широко и вольно мечтает Пушкин вместе с друзьями о свободе своей великой родины... Якут глубоко передает любовь Пушкина к поэзии».

Пьеса Глобы оканчивается смертью Пушкина. Но «Якут не играет физиологических страданий, и собственно „смертью“ эту сцену назвать нельзя. Артист и здесь остается верен основному принципу исполнения. Якут говорит не о гибели Пушкина, а о его торжестве, не о его смерти, а о его вечной жизни в сердце народа.

В последнем монологе Якут захватывает огромной жизнеутверждающей силой, и занавес закрывает собой не Пушкина умирающего, а Пушкина, зовущего вперед»²³⁵.

Этот «зов вперед», этот оптимистический мотив и роли Пушкина и всего спектакля резко выделяют эту новую трактовку старой пьесы о гибели Пушкина и объясняют причину ее успеха у советских зрителей.

Пьесы «Александр Пушкин» Л. Дзеля, «Наш современник» К. Паустовского говорят не о последних днях, не о гибели Пушкина, а о его творческой силе, о его живой связи с родным народом, о его вере в славное будущее русского народа. В этих пьесах изображен полдень, а не закат жизни Пушкина.

Тема бессмертия Пушкина — тема новых спектаклей о Пушкине. В описании Новосибирского спектакля читаем:

«150-летие со дня рождения А. С. Пушкина вы-

лилось в подлинно всенародный, радостный, солнечный праздник социалистической культуры. В юбилейные дни казалось, что живой Пушкин, близкий всему народу, любимый всеми и понятный всем, шел навстречу „младому племени“, своим потомкам и наследникам.

С праздничным чувством шли новосибирцы в театр „Красный факел“, чтобы „встретиться“ с живым поэтом в пьесе Л. Дэля „Александр Пушкин“. Л. Дэль избрал для пьесы знаменательный период жизни великого поэта — пребывание в ссылке (1824—1826 гг.) в селе Михайловском. Это были годы сурового возмужания, достижения духовной и гражданской зрелости, высочайшего взлета вдохновения.

В Михайловском Пушкин, как никогда раньше, глубоко проник в душу русского народа, в его национальную самобытность и силу. В Михайловском завершилось становление поэта-реалиста, поэта-борца, из псковской глуши бросавшего пламенный вызов самодержавию и крепостничеству.

Очень ответственную, но вместе с тем увлекательную и благодарную творческую задачу поставил перед собой театр, взявшись показать на сцене „солнце русской поэзии“.

Раздвигается занавес. Открывается знакомая каждому по картине Н. Ге обстановка пушкинской комнаты в Михайловском. Где-то отдаленно звучит задушевная знакомая мелодия пушкинского „Зимнего вечера“. На сцене появляется Пушкин, и глубокое волнение охватывает зрительный зал.

Уже одно удачное внешнее воспроизведение образа, такого знакомого и близкого всем, сразу и безраздельно привлекает симпатии зрителя. Думаем, что не обидно для исполнителя роли Пушкина — артиста С. Галуза признание, что успех его в этом спектакле обусловлен не столько его искусством, сколько глубокой любовью зрителя к образу, воспроизводимому на сцене. Внутреннее раскрытие образа такого гиганта, как Пушкин, во всей многогранности и сложности его душевного склада — задача, едва ли

посильная для любого исполнителя. Пушкин, как и его поэзия, неповторим. Но то, что актер до конца поддерживает в зрителе эту глубокую симпатию к образу и в какой-то мере приближает зрителя к Пушкину,— в этом уже немалая удача исполнителя»²³⁶.

В приведенном отзыве хорошо выражено то, чего ждет советский зритель от театра, ставящего пьесу о Пушкине, и верно показано, какое сильное впечатление выносит этот зритель от встречи с живым Пушкиным.

В отчете о пушкинском спектакле Ленинградского драматического театра, показанном в Вильнюсе, читаем: «Образ поэта — центральный в спектакле. Зал трепетно ждет Пушкина и, когда он появляется на сцене — тоскующий, изгнанный, темпераментный и задушевный, зал аплодирует заслуженному артисту РСФСР В. Честнокову, сумевшему передать и внешний облик и человечность, огромное внутреннее обаяние великого поэта. Мы видим поэта и в порыве творчества, чем богата была его михайловская ссылка, и в нежной чуткости к народному творчеству... и в безудержной вспышке любви. Трогательны, задушевные в спектакле первые картины встречи, бесед и расставания с лицейским другом Пушциным. Спектакль оставляет огромное впечатление у зрителей»²³⁷.

В схожих тонах написан отчет о пушкинском спектакле в Хабаровске: «Пушкин дорог нам прежде всего своею неразрывною связью с народом, глубоким пониманием его интересов и нужд, стремлением бороться за счастье людей против „барства дикого“ и деспотизма царя. Именно эта мысль и проводится красной нитью через весь спектакль режиссером-постановщиком Г. Г. Эпимаховым. Артист Н. И. Федоров сумел дать проникновенный, запоминающийся образ поэта, показать многосторонность и богатство его природы, раскрыть его душевный мир. Пушкин, в изображении Федорова,— это человек глубоко чувствующий, умный, проницательный, пылливо вглядывающийся в жизнь народа, полный пламенной любви к отечеству. Несомненное достоинство спектакля и игры Н. Федо-

рова также в том, что показан Пушкин — творец, изображен процесс создания бессмертных пушкинских произведений, раскрыты источники пушкинского творчества, заключающиеся в глубокой связи поэта с народной жизнью, в горячем и непосредственном отклике его на события современности. Зритель видит поэта в самых различных положениях, с волнением следит за сменой его душевного состояния, постигает его характер. Задумчивое внимание, трогательная дружба, любовь, гневное обличение, разящая насмешка, искрящееся веселье, грусть, внутренняя убежденность и твердость — целая гамма человеческих чувств отличает сложный и дорогой нам образ Пушкина»²³⁸.

В спектакле «Александр Пушкин», поставленном театром им. Орджоникидзе в г. Сталинске, целью режиссуры было «показать Пушкина не только как поэта, но и как гражданина своего любезного отечества, подчеркнуть его кровную связь с народом. Это было достигнуто театром. Эта кровная связь с народом красною нитью проходит через весь спектакль»²³⁹.

Пушкин — враг самодержавия, борец за народную свободу — был ярко показан в спектакле Гродненского драматического театра.

«Спектакль “Александр Пушкин” пользуется успехом у зрителя. Творческий коллектив театра успешно разрешил сложную идейно-художественную задачу, стоявшую перед ним. В центре спектакля — замечательный образ А. С. Пушкина, созданный молодым актером Г. Заваловым. Мастерство актера дало ему возможность создать образ гениального поэта... во всей полноте его жизненных переживаний и ощущений... Для его творческой мысли характерны: глубина и разнородность, целеустремленность и благородство выражения, чувств, воодушевляющие на служение свободе»²⁴⁰.

Во всех постановках пьесы «Александр Пушкин», при различии художественных сил и возможностей того или другого театра и актера, есть драгоценное общее: любовь к великому поэту, поднимавшая актеров и объединявшая их с зрителем в одном патриотическом чувстве — гордости за народную славу, за поэта-борца.

Это же можно сказать и о постановках другой пьесы К. Паустовского, которая первоначально имела название «Вечный современник», а затем шла (Москва, Горький, Рига и др.) под названием «Наш современник». Что привлекало театр и зрителей в этой пьесе, изображающей жизнь Пушкина в двух ссылках — на юге и на севере, в Одессе и в Михайловском?

На это ответил тульский рецензент пьесы: «Паустовский ярко, убедительно, опираясь на установленные биографические факты, показал подлинную народность Пушкина, его революционный демократизм и благородный патриотизм. Это большая удача талантливого писателя»²⁴¹.

С большим успехом эта пьеса о Пушкине прошла в столицах братских республик; как показали эти спектакли, русский поэт — родной для всех народов нашей страны.

Этим признанием начинается отчет о пушкинском спектакле в Русском драматическом театре Латвийской ССР:

«Светлый образ великого русского поэта неувядаемо живет в памяти народа. Пушкин бесконечно близок и дорог советским людям как гениальный певец Родины, как великий гуманист, утверждающий победу свободы, разума и света над тьмой и насилием.

Живой Пушкин всегда среди нас, но сколь трудно передать в сценическом образе хотя бы частицу того обаяния, которое он нес в себе, приблизиться к раскрытию духовного облика гениального поэта, показать его „души прекрасные порывы“, его вольнолюбивые мечты и преданность отчизне.

Вдумчиво подошел режиссер А. Мартынов и весь творческий коллектив театра к решению темы. Ими создан идейно-насыщенный спектакль, правдиво передающий эпоху и окружение Пушкина тех лет.

Труднее всего пришлось В. Глухову, играющему роль Александра Сергеевича. Ревниво и требовательно следят зрители за игрой артиста. Горячий и непокорный, и в то же время обаятельно простой, Пуш-

кин в начале спектакля противопоставлен сиятельному „полунежде“ графу Воронцову. Еще выразительнее показан Пушкин в Михайловском. После посещения И. Пущина поэт живет в предчувствии больших событий, с ними связывает он все свои надежды. Глубоко потрясло поэта известие о разгроме восстания декабристов. Но вера в народ, в его будущее не покидает Пушкина.

Спектакль окончен. Зрители уходят взволнованные, вновь переживая судьбу человека, гений которого оценен по заслугам только в нашу, социалистическую эпоху»²⁴².

Близкие чувства и мысли вызывал спектакль о Пушкине в Киеве:

«Успех спектакля зависит прежде всего от удачи создания центрального образа пьесы — образа самого Пушкина. Главное — раскрыть этот образ в неугасаемом, постоянном творческом горении, показать те изумительные черты пушкинского характера, которые бесконечно дороги каждому советскому человеку. В спектакле театра им Л. Украинки (постановщик — народный артист СССР К. Хохлов) это во многом достигнуто.

Мы видим живого Пушкина, такого, каким представляем себе его по любимым, незабываемым произведениям, вошедшим в сознание с детских лет. На сцене живет, терзается, радуется, ненавидит и любит живой Пушкин, мудрый и простодушный, разящий врагов убийственным сарказмом эпиграмм, раскрывающий друзьям всю глубину своей горячей души поэта-гражданина.

Образ великого Пушкина — одна из серьезных творческих удач народного артиста УССР М. Белоусова. Уже с первой картины артист овладевал симпатиями зрительного зала. Артист прекрасно передавал постоянное внутреннее творческое горение, свойственное жизнедеятельной натуре гениального поэта. На сцене был великий Пушкин, полный жизни, неизбывного жадного интереса ко всему живому, кипучий и мятежный».

Критик киевской «Правды Украины» указывает на особенность пьесы Паустовского: «Название новой пьесы «Наш современник» не случайно: в пьесе, построенной на биографической канве периода 1823—1825 гг., живет молодой бунтарь Пушкин, непримиримый гуманист, мечтающий разорвать ржавые цепи самодержавного произвола. Это действительно наш современник, вечный современник всего молодого, прогрессивного, нового, нарождающегося и ведущего вперед»²⁴³.

Пушкин — наш современник — таков был ведущий мотив всех печатных и устных выступлений юбилейного 1949 года.

В статье «Наш Пушкин» Д. Д. Благой писал: «В „Памятнике“ — духовном завещании Пушкина, все, что им создано, отдается в нерушимое пользование единственному законному наследнику — народу. Нет! Реакционным эстетам и снобам — проповедникам „чистого искусства“, безродным космополитам — нечем поживиться у Пушкина! Он и сегодня живой участник нашей борьбы за передовое народное искусство против эстетов и литературных турманов, против беспачпортных бродяг в человечестве»²⁴⁴.

Эта воинствующая тема Пушкин — наш современник с особой силой проведена в постановке пьесы Паустовского в Малом театре (постановка К. А. Зубова).

Спектакль Малого театра дал ряд замечательных образов: Пушин — Н. И. Рыжов, Воронцов — Е. П. Велихов. С необыкновенной теплотой был создан В. Н. Рыжовой и Е. Д. Турчаниновой образ няни Пушкина Арины Родионовны (удавшийся и в других постановках пьес Паустовского и Дзеля), как бы воплощавшей горячую любовь, теснейшую связь русского народа с его поэтом. Во всех спектаклях, а в Малом театре особенно, появление Арины Родионовны встречалось зрителями длительными рукоплесканиями. В них выражалась глубокая благодарность к той, которая ограждала лаской и заботой своего питомца от его врагов и сроднила его с поэзией и правдой родного народа. В отчете о киевском спек-

такле пьесы Паустовского читаем: «Искренняя, чудесная няня Арина Родионовна (народная артистка СССР Л. Карташова), любящая своего Сашеньку всей силою горячего сердца простой крестьянки, чувствует, что правда на его стороне»²⁴⁵. В новосибирском спектакле няня... (80-летняя артистка М. Халатова (рассказывает сказку: „За горами, за морями...“ Здесь звучит подлинная народность, народность в речи, в теплоте, в большом сердце»²⁴⁶.

В спектакле Малого театра в исполнении таких художниц сердечной правды и прекрасной простоты, как Рыжова и Турчанинова, Арина Родионовна была живым, ярким воплощением любви современного, советского зрителя к Пушкину. Зритель как бы беседовал с Ариной Родионовной о Пушкине, как беседовал с нею его товарищ Пушкин — просто, сердечно, любовно.

Пушкин в исполнении народного артиста СССР М. И. Царева по своей любви к свободе и ненависти к угнетению близок советскому зрителю. Пушкин как великий народный поэт по чувствам и мыслям стоял далеко впереди своего жестокого времени. Вот почему он оказался нашим современником, современником людей, строящих новую жизнь в его родной стране.

Таков замысел пушкинского спектакля Малого театра, таков и замысел артиста М. Царева, исполняющего в нем роль Пушкина. Как уже сказано, замысел этот полностью созвучен основной теме многих книг и статей о Пушкине.

Свою книгу о Пушкине, разошедшуюся в 200 000 экземпляров, И. А. Новиков заканчивает словами: «Пушкин утверждал в предсмертном, прощальном стихотворении этом свою посмертную жизнь: „Нет, весь я не умру“. Да, он с нами и после своей смерти. Он с нами, со всею страной — и в испытаниях наших, в нашем труде, в наших радостях и в наших победах! И с нами его великий, незабываемый и окрыляющий завет: „Да здравствует солнце, да скроется тьма!“»²⁴⁷

Свою книгу о Пушкине В. В. Ермилов так и озаглавил: «Наш Пушкин». Он кончает ее не менее знаменательными словами:

«Вечно живой, по-русски — неисчерпаемо богатый, он нам дорог, как воздух, которым мы дышим. Могучую его поэзию смогла оценить и понять в ее самом главном только наша эпоха, овеянная мощью самых великих гениев всех времен и народов — Ленина и Сталина. Только нашей эпохе по росту великан Пушкин, и разве в круг друзей, таких, как Чкалов и другие могучие богатыри — сыны Сталина, не вошел бы со своей простодушной улыбкой мудреца Пушкин и не содвинул бы с нами стаканы — за музыки, за разум, за родину, за свободу!»²⁴⁸

Советский театр, развертывая перед зрителем в живых образах биографию Пушкина, исходил из тех же идеологических установок, из которых исходили авторы биографических сочинений о Пушкине, изданных к его 150-летию юбилею. Стержнем сценической биографии Пушкина, показанной советскими театрами, является та же основная тема, которая объединяет все статьи и книги о его жизни и творчестве: по величию своей свободолобивой мысли, по силе своего творчества, по близости своей к народу Пушкин — наш современник, участник нашей борьбы за новую жизнь и соучастник нашей победы в этой борьбе.

Спектакли советского театра о Пушкине, кроме своих чисто художественных результатов, несомненно имели крупное общественное и политическое значение: они приблизили живой образ Пушкина к многотысячным массам, они показали трудовой и общественный подвиг великого поэта, его труды и дни, отданные творчеству и насыщенные борьбой с врагами народа.

Это — крупный и ценный вклад советского театра в великую советскую «Пушкиниану» юбилея 1949 года.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В речи о Пушкине на торжественном заседании в Большом театре СССР К. М. Симонов сказал: «Великий Пушкин национален и народен для нас не только потому, что он выражает в своих произведениях дух народа, но и потому, что весь народ, все граждане нашего социалистического отечества читают и знают Пушкина»²⁴⁹.

Это знание Пушкина, как видно из всего предыдущего изложения, дала народу советская власть.

Пушкин — лирик, романист, историк, критик, публицист — только в эпоху Ленина и Сталина впервые раскрылся перед многомиллионным читателем; Пушкин — драматург — получил настоящую жизнь, подлинное бытие только в советскую эпоху, ибо для драматурга нужны не только книга и читатель, но и сцена и зритель. А их не было у автора «Бориса Годунова» и маленьких трагедий ни при его жизни, ни долгие десятилетия после смерти, — не было такой сцены, таких артистов, таких зрителей, о которых мечтал великий драматург.

«Вероятно, трагедия моя не будет иметь никакого успеха», — писал Пушкин, готовясь издавать «Бориса Годунова». Он оказался прав в своем предвидении: «Борис Годунов» не имел успеха в дореволюционном театре.

Единственная из маленьких трагедий Пушкина,

попавшая на сцену при его жизни,— «Моцарт и Сальери», также не имела успеха; не имели яркого, бесспорного успеха и другие маленькие трагедии при дальнейших попытках дать им жизнь на подмостках дореволюционного театра.

Пушкин предвидел не только неуспех своей новаторски-смелой драматургии, он указал на главнейшую из причин грядущего неуспеха его трагедии: «...где найдет она себе созвучия,— словом, где зрители, где публика? Вместо публики встретит она тот же малый, ограниченный круг,— и оскорбит надменные его привычки..., вместо созвучия, отголоска и рукоплесканий, услышит она мелочную, привязчивую критику. Перед ней восстанут неодолимые преграды...»

Так все и случилось. Выше было подробно рассказано, сколько «неодолимых преград», от царя до последнего его «пса» — цензора, встречали пьесы Пушкина до их появления на подмостках театра. Но и тогда, когда они появлялись на сцене, их зрителями в огромном большинстве оказывался тот самый «малый, ограниченный круг», реакционную тупость и враждебную холодность которого Пушкин так ярко выразил в приведенных словах.

Дореволюционный театр не только не дал, но и не мог дать успеха трагедиям Пушкина; он перекладывал свои неудачи в постановке его пьес на плечи поэта; он создал, распространил и утвердил легенду о «нетheaterности» драматургии Пушкина, о полной недоступности ее театру; более того, он создал легенду, будто и сам Пушкин писал свои пьесы не для сцены, а только для чтения.

Предвидя неудачу своей драматургии, исторически обусловленную всем ходом развития дворянско-буржуазного театра, Пушкин отнюдь не считал, что эта неудача навеки предопределена для его трагедий.

Он утверждал: «...для того, чтобы она (новая трагедия.— С. Д.) могла расставить свои подмостки, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий...»²⁵⁰

Надежда Пушкина сбылась.

Великая Октябрьская социалистическая революция, свергнув самодержавие и уничтожив власть дворянства и буржуазии, «переменила и ниспровергла обычаи, нравы и понятия целых столетий».

Как следствие величайшей в мире революции, социальной и политической, произошла великая культурная революция. Многие миллионы трудящихся впервые получили доступ к науке, литературе, искусству. Театр в СССР стал поистине народным театром. В нем появился тот зритель, для которого Пушкин писал свою народную трагедию, на его сцене появился тот актер, который захотел и сумел сыграть трагедии Пушкина, как хотел того сам Пушкин.

В советском театре от народного зрителя драматург впервые получил те «созвучие, отголосок, рукоплескания», которые не могла ему дать дворянская и буржуазная публика старого театра.

Своей упорной, вдумчивой работой над драматическими произведениями великого поэта, своим глубоким постижением и воплощением их идейной правды и светлой красоты советский театр навсегда уничтожил вздорную легенду о несценичности трагедий Пушкина, о нетеатральности его драматургии.

Слава Пушкина — великого мирового драматурга — навсегда утверждена советским театром.

Великий драматург неразделен в Пушкине с великим поэтом, и к нему полностью относятся слова, какими К. М. Симонов закончил свою речь на торжественном заседании 6 июня:

«Чем дальше пойдет освобождающееся от пут капитализма человечество по пути к коммунизму, чем больше народов и стран станут на этот великий путь, тем еще величественнее и громче будет звучать на весь мир имя Пушкина — величайшего поэта, гордости нашей культуры, культуры того народа, который под руководством великой партии Ленина — Сталина первым двинулся к высотам коммунизма».

Область театра — это только одна из областей

культуры, в которой в советские годы с небывалой силой раскрылась правда и красота творческого гения великого поэта.

«Солнце русской поэзии» светит теперь во всех областях мысли, творчества, жизни нашей великой Советской страны.

Эту новую, советскую правду о Пушкине превосходно выразил президент Академии Наук СССР С. И. Вавилов, открывая торжественное заседание общего собрания Академии Наук СССР в Колонном зале Дома Союзов (7 июня 1949 года):

«Пушкин — это не поэт прошлого, это — наш сегодняшний день, наша слава и наша гордость. Слава величайшему русскому поэту! Слава Советской стране, поднявшей наследие Пушкина на новую, невиданную ранее высоту!»

ЛИТЕРАТУРА

¹ Белинский В. Г. Собр. соч. В трех томах. Под ред. Ф. М. Головенченко, т. III, М., ОГИЗ, 1948, стр. 423—424. Далее всюду: Белинский В. Г. Собр. соч.

² «Руслан и Людмила», или низвержение Черномора, злого волшебника. Балет в 5 действиях, соч. Глушковского. Москва, в типографии Кузнецова, 1821 год».

³ Балет был представлен в первый раз в бенефис Огюста, 8 декабря 1824 г.

⁴ Арапов П. Н. Летопись русского театра, СПб., 1861, стр. 363—364. Далее всюду: Арапов.

⁵ Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. Под ред. Н. Пиксанова и И. Шляпкина. Т. I. Изд. Академии Наук, 1911, стр. 13—15.

⁶ Бенефис г-жи Глушковской. «Руслан и Людмила». «Молва», 1831, № 20, стр. 9—11.

⁷ Афиша. Ленинградское отделение Центрархива.

⁸ Белинский В. Г. Собр. соч., т. III, стр. 432.

⁹ Аксаков С. Т. Литературные и театральные воспоминания. Под ред. П. Е. Щеголева. П., 1918, стр. 177.

¹⁰ Арапов, стр. 361—362.

¹¹ «Молва», 1831, ч. 1, № 26, стр. 22—23.

¹² «Пантеон русского театра», 1840, ч. 2; отд. отт. СПб., 1840 (ценз. помета — 8 октября); ниже «Фин» цитируется по этому отдельному изданию, стр. 3, 12—13, 25—26, 31, 34—35.

¹³ Глинка М. И. Записки. «Academia», 1930, стр. 194.

¹⁴ Жевержеев Л. А. С. Пушкин в печатных и рукописных фондах Ленинградской театральной библиотеки им. Луначарского. «Пушкин и искусство». Сб. «Искусство». Л.—М., 1937, стр. 201. Далее всюду: Жевержеев.

¹⁵ Там же.

¹⁶ «Руслан и Черномор». Феерия в 5 действиях. Спектакль 15 августа 1898. «Театр и искусство», 1898, № 33, стр. 591.

¹⁷ «Русский архив», 1901, № 5, стр. 30—31.

¹⁸ Пушкин, Письма. Под ред. Б. Л. Модзалевского. Т. I. М.—Л., 1926, стр. 76. Далее всюду: Пушкин, Письма.

¹⁹ Н. Д. Московские записки. Театр. «Вестник Европы», 1824, январь, стр. 69—72; там же: «Смесь. Несколько слов о кантатах г. Верстовского», Февраль, стр. 68.

²⁰ Погожев В. П. Столетие организации императорских московских театров. Вып. 2, СПб., 1908, стр. 245.

²¹ «Молва», 1831, № 50, стр. 377—380.

²² Арапов, стр. 336.

²³ Пушкин. Письма, т. I, стр. 45.

²⁴ «Драматический альбом». Изд. П. Н. Арапова и Авгу-ста Роппольта. М., 1850, стр. LXXXIII.

²⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В девяти томах. Под ред. М. Цявловского. Т. III. М., Изд. «Academia», 1935, стр. 399. Далее всюду: Пушкин. Соч.

²⁶ «Письма из Астрахани». «Отеч. зап.», 1828, ч. 33, стр. 587—588.

²⁷ Пушкин. Письма, т. I, стр. 75.

²⁸ Анненков П. Материалы для биографии Пушкина. Изд. 2, стр. 97.

²⁹ Пушкин. Письма, т. I, стр. 71.

³⁰ Грибоедов А. С. Соч. Под ред. Н. Пиксанова. Изд. Академии Наук, т. III, стр. 35.

³¹ Аксаков С. Т. Литературные и театральные воспо-минания. Стр. 177.

³² Пушкин. Соч., т. 9, стр. 12.

³³ Арапов, стр. 373—375.

³⁴ Отрывки из «Керим Гирея» занимают 32 страницы, из «Фина» — 30 страниц. См. «Русская Талия», СПб., в ти-пографии Н. Греча, 1825, стр. 116—148 и 211—241.

³⁵ Пушкин. Письма, т. I, стр. 97, 119, 127, 161. Отры-вок из водевиля Шаховского, см. «Русская Талия», стр. 396—318.

³⁶ Там же, стр. 75, 86, 102.

³⁷ Аксаков С. Т. Литературные и театральные воспо-минания, стр. 104.

³⁸ «Пантеон», 1841, ч. 4, стр. 350.

³⁹ До 1917 г. на сюжет «Бахчисарайского фонтана» напи-саны следующие оперы: А. Федорова (1895), А. А. Ильинско-го (1899), М. Зубова (1898); музыкальные иллюстрации к поэме А. С. Аренского; драматические сцены с музыкой А. Архангельского (1915); для «народного театра» на сюжет «Бахчисарайского фонтана» сочинены «Пантомимный балет» А. Я. Алексеева-Яковлева (1883), «Драматическое представле-ние» С. А. Трефилова (1896), «Пантомима» Ф. Л. Нижинско-го (1897) и др.

⁴⁰ «Московский телеграф», 1825, ч. 6, № 21, стр. 69; П. А. Вяземский. Соч., т. VII, СПб., 1888, стр. 55 (статья «Ферней»).

⁴¹ Анненков П. В. Пушкин в александровскую эпоху. СПб., 1874, стр. 242.

⁴² «Северная пчела», 1832, № 143; 1838, № 158; 1845, № 290; «Литературные прибавления к „Русскому инвалиду“»,

1838, № 29, стр. 57—73; П. А. Каратыгин. Записки, М.—Л., изд. «Academia», 1930, т. II, стр. 413. Далее всюду: Каратыгин П.

⁴³ Соловьев С. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера. «Ежегодник имп. театров», сезон 1895/96 г. Приложения, кн. 1, СПб., 1896, стр. 154. Далее всюду: ЕИТ.

⁴⁴ «Литературные прибавления к „Русскому инвалиду“». 1839, т. II, № 18, стр. 356.

⁴⁵ Столпянский П. Произведения Пушкина и их переделки. «Пушкин». Сб. «Русский библиофил», СПб., 1911, стр. 76—77.

⁴⁶ Жевержеев, стр. 208. Сведения из суфлерского экземпляра Гос. Театральной библиотеки им. Луначарского.

⁴⁷ «С. В. Рахманинов и русская опера». Сборник. ВТО, М., 1947, стр. 44—49.

⁴⁸ Пушкин А. С. Соч., т. 9, стр. 499.

⁴⁹ Столпянский П. Одна из переделок произведений Пушкина для сцены. ЕИТ, 1911, вып. III, стр. 13.

⁵⁰ «Северная пчела», 1836, № 216.

⁵¹ «Моск. вед.», 1846, № 145, стр. 1000; также № 149, 152; Соловьев С. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера. ЕИТ, сезон 1895/96 г. Прилож., кн. 1, стр. 133; Арапов П. Н., Львова-Синицкая М. Д. «Драматический альбом», М., 1850, стр. 51—52

⁵² Ленский А. П. Статьи, Письма. Записки. «Academia». М. 1935, стр. 634.

⁵³ Лернер Н. Труды и дни Пушкина, Изд. 2, СПб., 1910, стр. 149, 239, 257, 261, 266, 269.

⁵⁴ Путьга Н. В. Из записной книжки, «Русский архив», 1899, стр. 350; Погодин М. П. Дневник, «Пушкин и его современники», вып. XIX—XX, стр. 75; Письмо Н. П. Озеровой к С. Л. Энгельгард. Там же, вып. XXXVII, стр. 153; Записки Ф. Ф. Вигеля, Изд. «Русского архива», М., 1892, стр. 134.

⁵⁵ Шумилова-Мочалова Е. П. Воспоминания. С предисл. и примеч. А. А. Ярцева. «Историч. вестн.», 1896, 10, стр. 102.

⁵⁶ «Московский телеграф», 1828, ч. 20, стр. 228—229.

⁵⁷ Гоголь Н. В. Петербургские записки. Соч. Изд. 15, т. XI, СПб., 1902, стр. 152; «Северная пчела», 1839, № 114; Вольф А. Хроника петербургских театров, т. I. СПб., 1877, стр. 76; Жевержеев, стр. 184; Столпянский П. Произведения Пушкина и их переделки. Сб. «Пушкин», СПб., 1911, стр. 77—79; «Галатеея», 1839, ч. 5, № 44, стр. 625—626; Чайковский Модест. Жизнь П. И. Чайковского. Т. I. М., 1900, стр. 117.

⁵⁸ Белинский В. Г. Собр. соч., т. III, стр. 495.

⁵⁹ «Северная пчела», 1846, № 98; 1851, № 203; «Репертуар и Пантеон», 1846, т. 14, кн. 5, стр. 43—45; Вольф А. Хроника петербургских театров, вып. II, стр. 124; Столпянский П. Произведения Пушкина и их переделки. Сб.

«Пушкин», стр. 79—80; «Евгений Онегин», драматическое представление, изд. Рассохина, М., без обозн. года, стр. 79, 81, 93—104, 112; «Современник», 1850, т. XIX, отд. VI. Театральное обозрение, Стр. 113, 115; «Северная пчела», 1849, № 277; «Петерб. вед.», 1849, № 287; Урусов А. И. (А. Иванов). Заметка о Московском театре. «Моск. вед.», 1862, № 219; Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, М.—Л., 1931, стр. 165, 358; «Петерб. газ.», 1887, № 28.

⁶⁰ Вольф А. Хроника петербургских театров. Вып. II, стр. 53—54; «Станционный смотритель». Драма в 3 действиях. СПб., 1858; «Театр. и музык. вестн.», 1858, № 8, стр. 89; «Артист», 1890, № 9, стр. 135 («Станционный смотритель» в Москве, в театре Горевой).

⁶¹ Жевержеев, стр. 197.

⁶² Дризен Н. В. Из истории драматической цензуры при Николае I. ЕИТ, 1914, № 1, стр. 59; Жевержеев, стр. 182.

⁶³ Ончуков Н. Е. Северные народные драмы. СПб., 1911, стр. 77—82.

⁶⁴ Там же, стр. XV—XVI.

⁶⁵ Островский А. Н. Полн. собр. соч. Под ред. М. И. Писарева, СПб., Изд. «Просвещение», т. VIII, стр. 559, 560, 562.

⁶⁶ Жевержеев, стр. 187—188.

⁶⁷ Аверкиев Д. Московская драматургия, «Моск. вед.», 1876, № 267, стр. 5.

⁶⁸ Жевержеев, стр. 187—188.

⁶⁹ Там же, стр. 189.

⁷⁰ Там же, стр. 194.

⁷¹ ЕИТ, 1911, вып. 2, стр. 102.

⁷² Петровский Е. «Капитанская дочка» Ц. Кюи на сцене Мариинского театра. ЕИТ, 1911, вып. II, стр. 102—103.

⁷³ Пушкин. Соч., т. 9, стр. 88.

⁷⁴ Там же, стр. 172, 173, 175.

⁷⁵ Там же, стр. 170.

⁷⁶ Пушкин. Письма, т. II, стр. 332 (подлинник — по-французски).

⁷⁷ Там же, т. I, стр. 167—168.

⁷⁸ «Старина и новизна», кн. VI, стр. 4—5.

⁷⁹ Письмо О. М. Сомова Пушкину от 31 августа 1831 г. «Лит. насл.», 1934, № 16—18.

⁸⁰ Рапорт Ольдекопа от 23 марта 1833 г. Рапорты с пьесах, рассмотренных в 1833 г., № 29, 189. Архив внутр. политики Ленингр. отделения Централрхива.

⁸¹ Каратыгина А. М. Мое знакомство с А. С. Пушкиным; Каратыгин П., т. II, стр. 283.

⁸² Пушкин. Письма, т. I, стр. 163.

⁸³ Там же.

⁸⁴ Пушкин. Соч., т. 9, стр. 177—178.

⁸⁵ Пушкин. Полн. собр. соч. Изд. АН СССР, т. 7; Драматические произведения, Л., 1935, стр. 276.

- ⁸⁶ «Отеч. зап.», 1870, № 10.
- ⁸⁷ Пушкин. Письма, т. I, стр. 36.
- ⁸⁸ Аверкиев Д. Статья в «Голосе», 1870, № 260; Вольф А. Хроника петербургских театров. СПб., 1884, стр. 40; «Отеч. зап.», 1870, № 10; «Театральные порядки и беспорядки», «Заря», 1870, № 11.
- ⁸⁹ «Развлечение», 1871, т. XXV, № 4, стр. 23.
- ⁹⁰ Алексеев А. А. Воспоминания актера. М., 1894, стр. 97.
- ⁹¹ Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом. М.—Л., «Academia», 1931, стр. 187—213.
- ⁹² Орлов Георгий. Летопись жизни и творчества М. П. Мусоргского. М., Музгиз, 1940, стр. 113—114.
- ⁹³ Васильев С. Театральная хроника. «Моск. вед.», 1880, № 298; Иванов И. Малый театр. «Артист», 1889, кн. 4, стр. 96—99; Кара-Мурза С. Малый театр. М., 1923, стр. 154, 174, 259.
- ⁹⁴ «Артист», 1890, кн. 6, стр. 176.
- ⁹⁵ «Театр и искусство», 1899, № 18, 20—24.
- ⁹⁶ Жевержеев, стр. 177.
- ⁹⁷ Записки Н. Ф. Бунакова. СПб., 1909, стр. 303, 316, 326; Гайдебуров П. П. Народный театр. П., 1918, стр. 26—27.
- ⁹⁸ Малахиева-Мирович В. «Борис Годунов» на сцене МХАТ. «Речь», 1907, № 243.
- ⁹⁹ Пушкин. Соч., т. 9, стр. 171.
- ¹⁰⁰ Ярцев П. «Борис Годунов» в Художественном театре. «Утро России», 1907, № 23; Эфрос Н. В Художественном театре. «Столичное утро», 1907, № 111.
- ¹⁰¹ ЕИТ, сезон 1907/08 г., стр. 63—65.
- ¹⁰² Пушкин. Соч., т. 9, стр. 10—12.
- ¹⁰³ Пушкин. Письма, т. 3, стр. 194 (подлинник — по-французски).
- ¹⁰⁴ Пушкин. Соч., т. 9, стр. 173.
- ¹⁰⁵ Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII, Л., изд. АН СССР, 1935, стр. 506.
- ¹⁰⁶ Расин Ж. «Гофолия». Пер. Л. Поливанова. Вступительная статья. М., 1892, стр. СІХ—СХ.
- ¹⁰⁷ Брюсов Валерий. Маленькие драмы Пушкина. «Русск. вед.», 1915, № 677.
- ¹⁰⁸ «Северная пчела», 1832, № 28.
- ¹⁰⁹ «Репертуар русского театра» за 1832 год. «Литературные прибавления к „Русскому инвалиду“» на 1833 г., ч. IХ, № 18.
- ¹¹⁰ Пушкин. Соч., т. 9, стр. 16.
- ¹¹¹ «Пантеон», т. XIII, кн. 2, 1854, стр. 4; т. XIX, кн. 3, стр. 4.
- ¹¹² «Русский театр». «Время», 1862, № 9, стр. 123.
- ¹¹³ Отзывы театральных критиков и воспоминания очевидцев указывают на крайнюю бедность постановки, на отсутствие художественного вкуса у постановщиков.

- ¹¹⁴ Вольф А. Хроника петербургских театров. Ч. 1, СПб., 1877, стр. 124.
- ¹¹⁵ Н. Н. Грамотность наших актеров. «Руск. вестн.», 1862, № 43, стр. 29—30.
- ¹¹⁶ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. Изд. 3. Л.—М., «Academia», 1931, стр. 194.
- ¹¹⁷ Бенуа А. Пушкинский спектакль. «Речь», 1915, № 103.
- ¹¹⁸ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве, стр. 636, 641.
- ¹¹⁹ Дурьлин С. В. И. Качалов. «Искусство», Л.—М., 1944, стр. 40.
- ¹²⁰ Каратыгина А. П. Мое знакомство с Пушкиным; Каратыгин П., т. II, стр. 284; «Пушкин и его современники», вып. VI, СПб., 1908, стр. 66—67.
- ¹²¹ Дурьлин С. и Щепкин Д. Пушкин и Щепкин. «Тридцать дней», 1937, № 10, стр. 86.
- ¹²² Вольф А. Хроника петербургских театров, Ч. 1, стр. 158.
- ¹²³ Приведенные отзывы об исполнении Щепкиным «Скупого рыцаря» см.: «Ведомости Московской городской полиции», 1853, № 56; Поливанов Л. И. Русский александровский стих. Вступительная статья к его изданию «Гофолия», М., 1892, стр. СІХ—СХ; «Моск. вед.», Литерат. отдел, 1853, № 12; «Пантеон», 1883, т. IV, № 14; «Летопись петерб. театров», стр. 117. Подробнее об отношениях Щепкина к Пушкину см. в статье С. Дурьлина «Пушкин и Щепкин» («Театр», 1949, № 5).
- ¹²⁴ К.—«Скупой рыцарь». «Артист», 1890, № 6, стр. 119—120.
- ¹²⁵ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве, стр. 118.
- ¹²⁶ Николаев Ю. Эрнесто Росси. «Скупой рыцарь». «Моск. вед.», 1896, № 7.
- ¹²⁷ Фаресов А. И. А. С. Пушкин и чествование его памяти. СПб., 1899, стр. 37.
- ¹²⁸ Письма о Пушкине. «Сельск. вестн.», 1899, № 20, 23 мая.
- ¹²⁹ Там же.
- ¹³⁰ Новогрудский Г. 18,6 миллиона экземпляров произведений Пушкина. «Правда», 1937, № 43.
- ¹³¹ «Перед Пушкинскими днями», «Правда», 1937, № 5.
- ¹³² «400 000 книг Пушкина», «Моск. колхозн. газ.», 1936, 23 ноября.
- ¹³³ Кораблев Т. Спрос на произведения Пушкина. «Восточно-Сибирская правда», 1936, 28 ноября.
- ¹³⁴ Друз Н. Пушкинские дни в Туле. «Рабочая Москва», 1937, № 37.
- ¹³⁵ Величко М. Читатели. «Рабочая Москва», 1936, № 241.
- ¹³⁶ «Поэт миллионов». «Прикаспийская правда», 1936, № 266.

- ¹³⁷ «Евгений Онегин» на языке киргизов. «Комсомольская правда», 1936, № 267.
- ¹³⁸ Тихонов Николай. Гений русского народа. «Правда», 1949, № 156.
- ^{138а} Белинский В. Г. Собр. соч., т. III, стр. 174.
- ¹³⁹ «Правда», 1935, 17 декабря.
- ¹⁴⁰ Горький М. О Пушкине. М.—Л., Изд. АН СССР, 1937, стр. 37.
- ¹⁴¹ Вересаев В. Чем дорог Пушкин советскому читателю? «Известия», 1937, № 4.
- ¹⁴² Отрывки из стихотворений национальных поэтов цитируются по книге «О родине». Сборник высказываний писателей народов СССР. М., ОГИЗ, 1944, стр. 182, 194.
- ¹⁴³ «Слава русского народа». «Правда», 1937, № 40.
- ¹⁴⁴ «Вечерняя Москва», 1937, № 31.
- ¹⁴⁵ «Рабочая Москва», 1937, № 31.
- ¹⁴⁶ Величко П. Вечер в Дедовке. Там же, № 31.
- ¹⁴⁷ См. сообщения о громких читках в газетах 1936 г.: «Северная правда», 28 ноября; «Сталинская молодежь», 28 ноября; «Тихоокеанский комсомолец», 24 ноября; «Волжская коммуна», 27 ноября; «Молот», 12 ноября; «Красный Крым», 22 ноября; «Труд» (Москва), 5 декабря и мн др.
- ¹⁴⁸ «Бронницкий колхозник», 1936, 23 ноября.
- ¹⁴⁹ «Красная Карелия», 1936, 4 декабря.
- ¹⁵⁰ Глебов А. Островский в театральной самодеятельности. М., ВТО, 1937, стр. 14.
- ¹⁵¹ Эрлих А. Пушкинский спектакль в селе Страхове. «Правда», 1937, № 44.
- ¹⁵² «Молот», 1936, № 4631; «Социалистич. Донбасс» (Сталино), 1936, 27 ноября; «Таганрогская правда», 1936, 3 декабря; «Ленинский шахтер» (Ленинск — Кузнецк), 1936, 29 мая и др.
- ¹⁵³ «Великолукская правда» (Великие Луки), 1936, 30 ноября.
- ¹⁵⁴ Сообщение народного артиста РСФСР П. П. Гайдебурова (рукопись).
- ¹⁵⁵ «Водный транспорт», 1937, 6 июня.
- ¹⁵⁶ Заславский Д. «Борис Годунов» в Малом театре. «Правда», 1937, 26 апреля.
- ¹⁵⁷ «Перспектив Ленинградского Академического театра драмы», Л., 1934.
- ¹⁵⁸ Заславский Д. «Борис Годунов» в Малом театре. «Правда», 1937, 26 апреля.
- ¹⁵⁹ Моя работа над образом Бориса. Из бесед с заслуженным артистом М. Ф. Лениным. «Радиопрограммы», 1937, № 42.
- ¹⁶⁰ Бугославский С. «Борис Годунов» в Малом театре. «Легкая индустрия», 1937, 27 апреля.
- ¹⁶¹ Заславский Д. «Борис Годунов» в Малом театре. «Правда», 1937, 26 апреля.
- ¹⁶² Филиппов Вл. Отечественная классика на русской сцене. «Театральный альманах», М., ВТО, 1946, стр. 155.
- ¹⁶³ Сушкевич Б. М. Организация спектакля;

М. Я. Филиппов. Сложная постановка. «Сов. искусство», 1934, № 54.

¹⁶⁴ «Ивановский областной драмтеатр. Пушкинский спектакль». Проспект. Иваново, 1937, стр. 2.

¹⁶⁵ Лурье Я. Театр работал год. «Театр», 1937, кн. 5, стр. 148—149.

¹⁶⁶ Пушкин. Соч., т. 9, стр. 98.

¹⁶⁷ Там же, стр. 54.

¹⁶⁸ Творческие беседы мастеров театра. VIII—IX.

С. Г. Бирман. С. В. Гиацинтова. М., ВТО, 1939, стр. 27—28.

¹⁶⁹ Там же, стр. 56, 57, 75.

¹⁷⁰ Творческие беседы мастеров театра. III. И. Н. Берсенева. Л.—М., ВТО, 1938, стр. 38—39.

¹⁷¹ Лурье Я. Пушкин в осетинском театре. «Театр», 1937, № 3, стр. 152—153.

¹⁷² Пушкин. Путешествие в Арзрум. Соч., т. 7, стр. 720.

¹⁷³ «Театральная декада», 1937, № 7.

¹⁷⁴ Сеть и репертуар театров за 1939 и 1940 гг.—«Театральный альманах», М., ВТО, 1946, стр. 185.

¹⁷⁵ Сталин И. В. О Великой Отечественной войне Советского Союза. Изд. 4. М., Госполитиздат, 1944, стр. 28.

¹⁷⁶ «О родине». Сборник высказываний писателей народов СССР. М., ОГИЗ, 1944, стр. 132, 179.

¹⁷⁷ Тихонов Николай. Гений русского народа. «Правда», 1949, № 156.

¹⁷⁸ «Митинг у памятника великому поэту». «Вечерняя Москва», 1949, № 133.

¹⁷⁹ «Светлый и всеобъемлющий гений». Речь А. А. Фадеева на торжественном заседании в Большом театре Союза ССР. «Лит. газ.», 1949, № 46.

¹⁸⁰ Чехов А. П. Письма, т. III. М. (без года), стр. 21.

¹⁸¹ «Наш Пушкин». «Советский Сахалин», 1949, № 131.

¹⁸² Там же.

¹⁸³ Там же.

¹⁸⁴ «Советский Сахалин», 1949, 22 мая.

¹⁸⁵ «Труд», 1949, № 130.

¹⁸⁶ «Торжество в Большом Болдине». «Известия», 1949,

19 июня.

¹⁸⁷ «Соц. земледелие», 1949, № 131.

¹⁸⁸ Там же.

¹⁸⁹ «Правда», 1949, № 161.

¹⁹⁰ «Правда», 1949, № 162.

¹⁹¹ «Соц. земледелие», 1949, № 131.

¹⁹² «Известия», 1949, № 134.

¹⁹³ Савицкий Г. Любимый поэт. «Вечерняя Москва», 1949, № 126.

¹⁹⁴ «Правда», 1949, № 154.

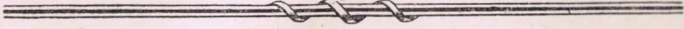
¹⁹⁵ «Труд», 1949, № 130.

¹⁹⁶ Каверин Ф. Как поставить сцены из «Бориса Годунова». «Художественная самодеятельность», 1949, вып. 4, стр. 9.

¹⁹⁷ Цит. по сборнику: «Советский театр и современность». М., ВТО, 1947, стр. 7 и 11.

- ¹⁹³ Доклад А. А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград». Госполитиздат, 1946, стр. 38.
- ¹⁹⁹ Белинский В. Г. Собр. соч., т. III, стр. 629.
- ²⁰⁰ Там же, стр. 630.
- ²⁰¹ В. Г. Белинский. Письма. Под ред. Е. А. Ляцкого, Письмо к Н. В. Станкевичу. 1839. СПб., 1911, т. I, стр. 341.
- ²⁰² Стольников З. Пушкинские спектакли. «Бакинский рабочий», 1949, 11 июня.
- ²⁰³ Брусиловская Э., Дрерман К. «Каменный гость». «Социалистич. Якутия», 1949, № 137.
- ²⁰⁴ Дмитриев С. «Каменный гость». «Дагестанская правда», 1949, 12 апреля.
- ²⁰⁵ Белинский В. Г. Собр. соч., т. III, стр. 630.
- ²⁰⁶ Стольников З. Пушкинские спектакли. «Бакинский рабочий», 1949, 11 июня.
- ²⁰⁷ Никифоров С. «Борис Годунов». «Дагестанская правда», 1949, № 120.
- ²⁰⁸ Жданов В. «Борис Годунов». «Труд», 1949, 21 июля.
- ²⁰⁹ Мусоргский М. П. Письма к В. В. Стасову. СПб., 1911, стр. 19, 38.
- ²¹⁰ Стасов В. В. Статьи о Мусоргском. М., Музгиз, 1922, стр. 44.
- ²¹¹ «Еще раз о „Борисе Годунове“» (к постановке оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» в Большом театре). «Правда», 1947, 13 июля.
- ²¹² Хубов Г. «Борис Годунов» в Большом театре. «Правда», 1947, 15 мая.
- ²¹³ Шапорин Ю. «Борис Годунов». «Правда», 1949, 8 апреля.
- ²¹⁴ Ярустовский Б. «Борис Годунов» (к постановке оперы в Большом театре). «Огонек», 1949, № 2.
- ²¹⁵ Кремлев Ю. «Борис Годунов». «Ленингр. правда», 1949, 1 июня.
- ²¹⁶ Богданов-Березовский В. «Борис Годунов». «Вечерний Ленинград», 1949, № 129.
- ²¹⁷ Елин К. «Дубровский». «Кировская правда», 1949, 8 октября.
- ²¹⁸ Ключников В. Пушкинский спектакль. «Учит. газ.», 1949, 17 сентября.
- ²¹⁹ Белинский В. Г. Собр. соч., т. III, стр. 638.
- ²²⁰ Андреев К. «Дубровский». «Труд», 1949, 15 сентября.
- ²²¹ Елин К. «Дубровский». «Кировская правда», 1949, 8 октября.
- ²²² Артоболевский Г. В. Пушкин в художественном чтении. Л. 1938, стр. 50, 51, 52, 55, 70.
- ²²³ Журавлев Д. Вдохновенное слово его бессмертно. «Сов. искусство», 1949, № 23.
- ²²⁴ «Кавказский плснник». Балет. Музыка Б. В. Асафьева. Постановка Л. М. Лавровского. Сб. статей к постановке в Ленинградском Малом оперном театре. Л., 1938, стр. 10.

- ²²⁵ Там же, стр. 62.
- ²²⁶ Карпов А. Пушкинские образы в балете. «Сов. искусство», 1949, 2 апреля.
- ²²⁷ Рябчиков Е., Добряков Ю. «Медный всадник». «Комсомольская правда», 1949, 8 июля.
- ²²⁸ Белинский В. Г. Собр. соч., т. III, стр. 603.
- ²²⁹ Шувалов Н. «Медный всадник». «Вечерний Ленинград», 1949, 18 марта.
- ²³⁰ Рябчиков Е., Добряков Ю. «Медный всадник» «Комсомольская правда», 1949, 6 июля.
- ²³¹ Цветов И. «Александр Пушкин». «Красноярский рабочий», 1949, 26 июня.
- ²³² Смердов А. Пушкинский спектакль в «Красном факеле». «Советская Сибирь», 1949, 20 июля.
- ²³³ Стенограмма сообщения В. П. Редлиха о пьесе «Александр Пушкин» 30 августа 1949 г. (Кабинет современной драматургии ВТО).
- ²³⁴ Ленин В. И. Памяти Герцена. Собр. соч., изд. 4-е, т. 18, стр. 14.
- ²³⁵ Марков П. Образ поэта. «Лит. газ.», 1950, № 23.
- ²³⁶ Смердов А. Пушкинский спектакль в «Красном факеле». «Советская Сибирь», 1949, 20 июля.
- ²³⁷ Голубев Ал. Первые спектакли. «Советская Литва», 1949, 24 июля.
- ²³⁸ Рогаль Н. Александр Пушкин. «Тихоокеанская звезда», 1949, 12 июня.
- ²³⁹ Цветов И. Александр Пушкин. «Красноярский рабочий», 1949, 26 июня.
- ²⁴⁰ Скоков П. «Александр Пушкин». «Гродненская правда», 1949, 8 июня.
- ²⁴¹ Николаев К. «Наш современник». «Коммунар» (г. Тула), 1949, 26 июля.
- ²⁴² Казакова Л. Всегда живой. «Советская Латвия» (г. Рига), 1949, 12 июня.
- ²⁴³ Владко В. Спектакль о великом поэте. «Правда Украины», 1949, 11 июня.
- ²⁴⁴ Благой Д. Наш Пушкин. «Литературная газета», 1949, 9 февраля.
- ²⁴⁵ Владко В. Спектакль о великом поэте. «Правда Украины», 1949, 11 июня.
- ²⁴⁶ Стенограмма сообщения В. П. Редлиха о пьесе «Александр Пушкин» в Новосибирском театре (Кабинет современной драматургии ВТО).
- ²⁴⁷ Новиков Иван. Жизнь Пушкина. М., 1949, стр. 50.
- ²⁴⁸ Ермилов В. В. Наш Пушкин. М., Гослитиздат, 1949, стр. 94.
- ²⁴⁹ Симонов К. М. Александр Сергеевич Пушкин. «Лит. газ.», 1949, № 46.
- ²⁵⁰ Пушкин. Соч., т. 9, стр. 91, 178.



ОГЛАВЛЕНИЕ

В ДОРЕВОЛЮЦИОННОМ ТЕАТРЕ

Драматизированный Пушкин	5
Драматургия Пушкина	64
„Борис Годунов“.	65
Маленькие трагедии	91

В СОВЕТСКОМ ТЕАТРЕ

Пушкин на советской сцене	125
Юбилей А. С. Пушкина в 1949 году	183
Заключение	273
Литература	277

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Академии Наук СССР*

Редакторы *Н. И. Игнатова* и *А. Т. Лифшиц*
Технический редактор *Е. Н. Симкина*
Корректор *В. К. Гарди*

РИСО АН СССР № 4456 Т-00025 Издат № 2841.
Тип. заказ 714. Подп. к печ. 9.II 1951 г.
Формат бум. $84 \times 108 \frac{1}{32}$. Печ. л. 14,76.
Бум. л. $4 \frac{1}{2}$. Уч.-издат. 14. Тираж 20.000.
Цена в переплете 13 р.

2-я тип. Издательства Академии Наук СССР
Москва, Шубинский пер., д. 10

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Должно быть
33	2 сн.	сделанные	сделанной
56	14 сн.	Сетолсп" 65.	Остолоп" 66.
277	13 сн.	ниже	выше

С. Н. Дурьлин



Новая цена
Р. 11 к. 05

